كتابات نقدية
74

المسرح المصرى الحديث

حمدى عبد العزيز



الهيئة العامة لقصور الثقافة
GENERAL ORGANIZATION for
CULTURE CENTERS

كتابات نقدية

74

المسرح المصرى الحديث

حمدى عبد العزيز

المسرح المصرى الحديث
حمدي عبد العزيز
مايو 1998

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (74)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
16 أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : 11561

كتابات نقدية

إهداء

إلى فرحة العمر
وبهجة الحياة
إلى الصغيرة
«مريم»

شكر وتقدير

للأستاذ الدكتور / **فوزى فهمى**، وللأستاذة الدكتورة **نهاد صليحة** كل الشكر وعظيم العرفان لحسن توجيهاتهما وسديد ارشاداتهما.

وللأصدقاء الاعزاء **حسين حمودة ورمضان بسطاويسى وأحمد هريدى ومحمود نسيم وطارق الحريرى** الشكر لتشجيعهم المثمر وحرصهم الجميل على نهو الدراسة.

ولأفراد عائلتى ولزوجتى فائق الشكر وعظيم التقدير

حمدى

تمهيد

يلزم لدراسة المسرح المصرى الحديث تحديد بداية تاريخ مصر الحديثة أى الاجابة عن السؤال المهم: متى يبدأ تاريخ مصر الحديثة؟

يرى البعض ان العصر الحديث للتاريخ المصرى يبدأ بخروج البلاد من ظلمات العصر التركى لتتفتح على نور الحضارة الحديثة، ويعود ذلك لسنوات الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١) أى بأواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.

اذ ان الحملة الفرنسية على مصر بقيادة الجنرال بونابرت هى الحد الفاصل ونقطة التحول الفعلية الواضحة بين مصر العصور الوسطى ومصر الحديثة، لذا كان من الضرورى، عند الحديث عن تكوين الفكر السياسى والاجتماعى فى العالم العربى الحديث، اعتبار الحملة عاملا فاصلا فى تكون الافكار السياسية والاجتماعية بالمعنى الحديث فى مصر خاصة وفى العالم العربى بوجه عام. على الرغم من ان تأثير الحملة قد اقتصر - نتيجة لقصر المدة التى قضتها الحملة فى البلاد وعدم قدرتها على تثبيت مركزها - على عرض «بعض الانظمة الحديثة فى مجال التنظيم السياسى والادارى، وفى

محيط العلاقات الاجتماعية، كما عرضت صورامن التقدم العلمى، وقدمت صورا للفنون الحديثة مثل المسرح والتصوير ووسائل حديثة لنشر الثقافة كالمطبعة والصحافة لكن ذلك كله لم يترك الا اثارا ضئيلة باهتة فى نفوس المصريين» [١] وان عداء المصريين للمحتل الاجنبى قد حال دون تجاويهم مع منجزات العصر الحديث التى جلبها الفرنسيون معهم، بل ان محاولات بونابرت وقواده لاصلاح نظام الحكم في مصر لم ترم إلى ايجاد نوع من النظام النيابى فى البلاد، بل كانت ترمي إلى تنظيم هيئات تعتير همزة الوصل ما بين القائد العام وزعماء الشعب.

والخلاصة ان الحملة لم تبعث «فى المفكرين المصريين سوى العبر الدينية والاخلاقية» [٢] فقط لاغير.

ولم يلتفت هؤلاء إلى ان بوادر النهضة الاصلاحية فى مصر والشام كانت قد بدأت منذ أواخر القرن الثامن عشر، وهى نهضة تلقائية – لم تكن متأثرة بأى مؤثر خارجى شرقى أو غربى – واغلب الظن ان هذا التطور كان سيأخذ شكلا بعثيا احيائياً، غير ان هذه النهضة اصيبت بقطع أو انفصال وقتى عند مجيئ الحملة الفرنسية إلى مصر. لذا لم يعد مقبولا القول بان التحولات الاجتماعية في تاريخ مصر الحديثة تبدأ بالحملة الفرنسية، ان ارهاصات مغادرة مصر لحقبة التنظيم الاجتماعى للعصور الوسطى واطلالها على

مشارف العصر الحديث بآلياته ونظمه انما بزغت فى رحم المجتمع المصرى مع حلول القرن الثامن عشر.

ويرى **البعض الآخر** أن تاريخ مصر الحديثة، يبدأ فى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث جرت تغيرات هامة فى الحياة الاجتماعية/ الاقتصادية فى مصر نتيجة لإصلاحات الباشا المصرى محمد على وبدراسة تاريخ محمد على فى مجموعه والعصر بأكمله يمكن القول فى غير تردد إنه مؤسس الدولة المصرية الحديثة ومحقق الإستقلال القومى وباعث نهضة الإصلاح والعمران فى مصر إنه اكبر بناء فى صرح القومية المصرية، لذا يجب تصحيح الخطأ الذى استقر فى أذهان الكثير من الناس من ان «جميع إصلاحات محمد على كانت تدور حول محور واحد هو الجيش، وفاتهم أن كافة أعمال الباشا ومن بينها الجيش، كانت تدور حول محور اخر هو بناء دولة » [٣] الدولة الحديثة . على الرغم من أنه يمكن القول إنه قد إنعدمت اسماء المصريين فى إدارة محمد على، دولته الحديثة، وكما لا يمكن الحديث عن قومية مصرية تنهض بها طلائع الطبقة الوسطى المصرية من التجار والحرفيين والصناع والعلماء وهى الجماعات التى برز دورها فى فترة الكفاح ضد الفرنسيين وضد الإنجليز لأن هذه الجماعات الصاعدة قد تلقت ضربة قاصمة خلال حكم محمد على، مما ينفى عنه أى تفكير مصرى (وطنى)، كما أن الوقائع

والملابسات، بعد حروب الشام ، تنفى وجود أى تفكير عربى عند محمد على، فكل ما كان يطمع إليه هو إقامة دولة عربية كبرى تشكل جزءا عربياً من الامبراطورية العثمانية، كما يقول ليفين، وإن محمد على «بدأ وعاش وانتهى عثمانيا مسلماً وأن مهتمه كما حددها من أول الأمر إلى آخره - كانت أحياء القوة العثمانية فى ثوب جديد».(٤).

ولم يلتفت هؤلاء، كذلك، إلى إنه يمكن القول أن عصر محمد على هو نهاية مصر العصور الوسطى ، وليس بداية مصر الحديثة. فلقد كانت سياساته وممارساته عاملا فعالا فى تدمير الامكانية التطورية للطبقة الوسطى المصرية، التى كانت عناصرها متوافرة فى الواقع المصرى والتى تعاظم نفوذها خلال الحملة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر والحملة الانجليزية فى بداية القرن التاسع عشر، لتحتل مكانها السياسى والاقتصادى ولتواجه بنجاح التسلل الأوروبى الاستعمارى فى القرن التاسع عشر، لولا أن محمد على شاء أن يقيم دولة لا تقوم على الاقتصاد الحر بمعاونة الطبقة الوسطى المصرية الناشئة، ولكن بالانفراد بالحكم سياسياً وانشاء دولة احتكارية، الامر الذى أدى إلى اصطدامه بالطبقة الوسطى المصرية الوليدة والاطاحة بها. لذا كان عصره نهاية مصر العثمانية المملوكية.

لقد خلط مؤيدو الرأى الأول بين:

١ ـ الاتصال الثقافى (الموجه) والتغير الثقافى (غير الموجه) إذا أن ما حدث خلال الحملة الفرسية لم يكن اتصال اوربى موجه بمجتمع بدائى، يكون الموثر الخارجى عاملا أول فى تفسيره، وفات الكثيرون أن المجتمع المصرى لم يكن مجتمعا بدائياً، وأن التغير (غير الموجه) يكون المؤثر الداخلى عاملا هاماً فى تفسيره.

٢ ـ اثر الحملة الفرنسية وأثر أفكار الثورة الفرنسية: إذ أن احداث الثورة الفرنسية (١٧٨٩) كان لها صدأ فى الدولة العثمانية ذاتها، إذ أن الحقائق تشهد بوجود اناس فى الامبراطورية العثمانية امعنوا النظر فى المغزى السياسى للتيارات الجديدة فى الفكر الاوروبى، ونظروا نظرة صائبة إلى أفكار التنوير الفرنسى بوصفها الأساس النظرى للثورة الفرنسية، ولم تقتصر اثار الفكر الفرنسى التنويرى على خريجى المدارس الاجنبية، فقط، فقد قامت بدور اخر فى ترويج الأفكار التنويرية الفرنسية، مصنفات المنورين الاتراك، وترجماتهم لمؤلفات فرنسية إلى اللغة التركية التى كان يعرفها كثيرون من العرب الذين تلقوا تعليما تقليديا.. لذا كان اثر الحملة ضئيل للغاية.

كما خلط مؤيدوا الرأى الثانى بين:

١ـ التغير الثقافى والتغير الاجتماعى: إذ شهدت مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر عدداً من ظواهر التغير الثقافى

(تغير اساليب التربية والتعليم ومؤسساتها، التغير فى أساليب السلوك التكنولوجى والاقتصادى) وهى ظواهر اقرب إلى التجديد منها إلى التغير، وهى تجديدات (تغيرات) ثقافية وليست اجتماعية، إذ يمكن القول: «أن التغير الاجتماعى ينطوى بالضرورة على تغيرات ثقافية، ولكن ليس العكس صحيحا دائما [٥] ولم ينطو الأمر على تغيرات اجتماعية شاملة، بل كانت مجرد تجديدات ثقافية (طارئة).

٢ ـ النموذج الإصلاحى التركى، والنموذج الإصلاحى الغربى؛ فاصلاحات محمد على لم تقتبس نماذجها الأولى من الحملة الفرنسية، أو من إصلاحات نابوليون فى مصر، بل أن محمد على كان يضع النموذج التركى نصب عينية ـ وذلك ما تم خلال عهد السلطان سليم الثالث ومن قبله السلطان أحمد الثالث ومحمود الأول ومصطفى الثالث وهى الإصلاحات التعليمية والعسكرية التى اقتبسها محمد على فيما بعد.

وبعد، فإن الباحث يؤيد الرأى القائل بان عصر محمد على هو نهاية مصر العصور الوسطى، مصر العثمانية المملوكية، وليس بداية مصر الحديثة، وأن تاريخ مصر الحديثة بدأ حالما:

١ ـ تفككت وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، الجماعات المحلية (مجتمع القرية، طوائف الحرف، مجتمع القبيلة البدوية).

٢ ـ ظهرت الدولة القومية، بديلاً عن الدولة المركزية القديمة، مما

ساعد على:

أ ـ بزوغ مفهوم المواطنة (بدلا من مفهوم الرعية).

ب صعود الصفوة المصرية (بدلا عن الصفوة الاجنبية).

جـ ظهور الملكية الخاصة (العائلية / الفردية) (بدلا من الملكية المشاعية).

وهذه السمات، كما سيتبين لنا خلال الفصل الأول وضحت خلال عقدى الستينيات والسبعينيات من القرن التاسع عشر، فى عهدى سعيد باشا والى مصر، وإسماعيل باشا خديوى مصر، أى أن مصر الحديثة هى مصر الخديوية، مصر الخديو إسماعيل. كما يقرر البعض من أنه مع حكم الخديو إسماعيل «يبدأ تاريخ الدولة الوطنية المصرية الحديثة» [٦] لذا كانت مصر الخديوية هى مصر الحديثة.

الهوامش

١ ـ د. عبد المحسن طه. بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة» (١٩٦٢) دار المعارف القاهرة (ط ٢) ١٩٦٨ ، ١٦ـ ١٧.

٢ ـ صبحى وحيده: «فى اصول المسألة المصرية» (١٩٥٠) مكتبة مدبولى، القاهرة ط ٢ (د. ت) ص ١٧٢.

٣ ـ د. محمد فؤاد شكرى: «بناء دولة مصر محمد على» دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٤٨ صـ ٢٠٢.

(٤) محمد شفيق غربال: «محمد على الكبير» (١٩٤٤) دار الهلال. القاهرة (ط ٢) ١٩٨٦ ص.

(٥) د. أحمد أبو زيد: «البناء الاجتماعي: المفهومات» الدار القومية للطباعة والنشر. الاسكندرية ١٩٦٥ ص ٢٥٣.

(٦) جران، بيتر: «الجذور الإسلامية للرأسمالية : مصر ١٧٦٠ – ١٨٤٠» (١٩٧٩) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩٢ صـ ٦.

الفصل الأول

التغير الاجتماعي

يقصد بـ «التغير الاجتماعى» التغير فى البناء الاجتماعى وفى التنظيم الاجتماعى، لمجتمع معين فى فترة محددة، وكذا التغير فى الثقافة المادية (وهى جزء من التغير الثقافى) لهذا المجتمع. وما يترتب على هذا التغير من انتقال المجتمع - أو بعض جوانبه - إلى المرحلة الحضرية أى تحول بعض القرى إلى مدن صغيرة، وإنتقال الأفراد من وضع اجتماعى معين إلى وضع اجتماعى اخر، عبر ظاهرة الحراك الاجتماعى.

وتجدر الأشارة إلى أن التنظيم الاجتماعى S.Organization يقصد به العلاقات الاجتماعية - الاقتصادية - الحقوقية التى تسود بين الجماعات الاجتماعية (المحلية) وبعضها البعض وداخل هذه الجماعات فى مجتمع معين، أما البناء الاجتماعى S.Structue. فهو مجموعة الأفكار والمبادىء الكامنة فى العلاقات الاجتماعية الاساسية التى تعطى المجتمع سمته الأصيلة التى تحدد مجريات الفعل الاجتماعى (وتشمل الأفكار التى تتعلق بتوزيع القوة / السلطة بين الأشخاص والجماعات). ويمكن القول - عامة - أنه «إذا كان مفهوم التنظيم الاجتماعى يتضمن فكرة التغير الاجتماعى، فإن

مـفـهـوم البنـاء الاجـتـمـاعى يتـضـمـن - على العكس من ذلك - فكرة الاستمرار الاجتماعى». [1].

وبالنسبة للمجتمع المصرى فى منتصف القرن التاسع عشر، فإن التغير الاجتماعى، لا الاتصال الثقافى، كان العامل المهم فى إحداثه هو العامل الداخلى (الذاتى) وما العامل الخارجى إلا عامل مساعد معجل (Acceleating).

ويمكن تحديد العوامل الآتية بإعتبارها العوامل الفعالة والمؤثرة فى التغير الاجتماعى:

١ - العلاقة بين السكان والأرض (الانتقال من حق الإنتفاع إلى حق الملكية).

٢ - الدولة القومية والتحضر والعمران (تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى).

ويمكن الإشارة - فى هذا المقام - إلى أن التغير الاجتماعى يطرأ أساسا على التنظيم الاجتماعى، لذا يعد التغير التنظيمى جزء من التغير البنائى ولكن ليس من الضرورى أن يترتب على تغيير نظام من النظم الاجتماعية (الجزئية) تغير البناء الاجتماعى (الكلى) - أى يمكن حدوث التغير الاجتماعى مع الاستمرارية البنائية لمجتمع ما.

والسؤال المهم هنا هو: ما هى القوة (القوى) الاجتماعية وراء التغير الاجتماعى؟ يرى باريتو فى حديثه عن دورة الصفوة - ان

التغير الاجتماعى ينشأ نتيجة للصراع بين جماعات من أجل الحصول على القوة السياسية، إذن فجماعة (أو جماعات) الصفوة هى صاحبة المصلحة وراء التغير الاجتماعى، لذا يمكن الحديث خلال فترة الدراسة عن:

١ ـ الصفوة (الحاكمة وغير الحاكمة).

٢ ـ الجماهير (المحكومة).

وعلى الرغم من وجود التباين الطبقى، نتيجة لاستقرار الملكية الزراعية إلا أنه لا يمكننا الحديث عن طبقات اجتماعية، أو وجود بناء طبقى محدد، متكامل الملامح، إذا «لا تصبح الطبقة مقولة تحليلية إلا إذا تعدى الولاء لها، أو توازى على الأقل مع الولاء، للجماعة العرقية» [٢] وهو ما لم يحدث خلال فترة الدراسة، وما دفع الباحث إلى الأخذ بمفهوم الضفوة (لا الطبقة).

والصفوة الحاكمة تتألف من جماعات اجتماعية محددة، وهى لا تحكم بالقوة، ولكنها تعبر بشكل ما عن مصالح الجماعات الهامة ذات التأثير فى المجتمع (الصفوة غير الحاكمة)، وسيطرة القلة المنظمة وإنطلاقها من دافع واحد يقابله حتما أغلبية غير منظمة، وطبقا للنظرية الماركسية فإن الطبقة الحاكمة هى التى تمتلك الوسائل الأساسية للإنتاج الاقتصادى فى المجتمع، ويقوم الصراع الطبقى بين الطبقة الحاكمة والطبقة (الطبقات) المحكومة بتطوير

قوى الإنتاج. أما هنا فنجد أن الصفوة الحاكمة هو مجموعة الأشخاص (الجماعات) الذين يشغلون الأوضاع القيادية فى المجتمع، ويكون إمتلاك إساليب الادارة بديلا عن إمتلاك وسائل الأنتاج الاقتصادى بوصفها أساسا لممارسة القوة السياسية. ولما كانت الصفوة الحاكمة تميل إلى الحصول على القوة/ السلطة والمحافظة عليها، فإن الصراع السياسى / الاجتماعى فى المجتمع هو صراع بين هاتين الصفوتين: الصفوة الحاكمة والصفوة غير الحاكمة.

وفيما يخص المجتمع المصرى يمكن الحديث عن التركيب الاجتماعى لجماعات الصفوة (القديمة والجديدة)، بدلا من الحديث عن التركيب ألطبقى لطبقات المجتمع (القديمة والجديدة)، لان الكثير من الدراسات الخاصة بالمجتمع الصرى انطلقت من مقولة أن المجتمع المصرى شهد مرحلة من النظام الأقطاعى، ثم ظهرت طبقة رأسمالية تتناقض مصالحها معه، ثم إنتهى هذا التناقض بقيام ثورة سنة ١٩٥٢ لصالح الرأسمالية الوطنية، وهى دراسات تحاول تطويع الواقع التاريخى لنظرية المادية التاريخية تطويعاً دوجماتيا.

إذ اغفلت معظم هذه الدراسات الخصوصية التاريخية للمجتمع المصرى وهى خصوصية شملت العناصر التالية:

١ - إن التغيرات الحاسمة فى المجتمع لم تتم بشكل تلقائى

(تدرجى / ذاتى) وإنما كانت تتم كرد فعل لمؤثرات خارجية، تؤثر بشكل مباشر على القرارات الداخلية، أو كرد فعل للقرارات السياسية الداخلية بغرض إدخال إصلاحات أو تغييرات.

٢ ـ تعديدية النظام الاجتماعى، بمعنى تجاور وتداخل وتناقض المكونات الأساسية فيه وتشمل:

أ تعدد أشكال الإنتاج وتداخلها (النمط الخراجى، النمط الرأسمالى التابع).

ب ـ تعدد الجماعات والفئات الاجتماعية (مع وجود حراك اجتماعى نشط فى بداية الفترة).

جـ ـ تعدد القيم الثقافية والاجتماعية (المتداخلة والمتناقضة).

د ـ تعدد الأفكار والرؤى الاجتماعية.

٣ ـ المركزية والعلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء السياسى:

أ ـ تركز بناء القوة فى إيدى صفوة قليلة الأفراد.

ب ـ قصر الممارسة السياسية على أفراد الصفوة.

جـ ـ السلطة المركزية واستقرار البناء الاجتماعى/ السياسى (الاستمرارية البنائية).

د ـ الدور المسيطر للدولة (وسائل الأعلام ـ الجيش ـ التنشئة السياسية للأفراد).*

وهذه الخصوصية التاريخية للمجتمع المصرى، تدفع ـ بدراسة

التركيب الاجتماعي للمجتمع المصرى - إلى التمييز بين من يملكون وبين من لا يملكون حسب النصيب من: الثروة الاجتماعية والوضع فى علاقات الانتاج، المشاركة فى السلطة مما يجعل الملكية الزراعية، هى المعيار فى هذا التمييز، لأن «الملكية الزراعية لم تكن الأساس الذى نهضت عليه ظاهرة التباين الطبقى فى المجتمع الريفي المصرى فحسب، بل فى المجتمع المصرى بصفة عامة، ريفه وحضره» (٣).

وطبقاً لنظرية «التطور اللامتكافىء» (سمير أمين)، وهى خاصة بأسلوب الإنتاج والتكوين الاجتماعى للمجتمعات الحديثة، وهى محاولة للإنفصال عن تراث المركزية الأوربية، الذى تحفل به معظم نظريات النمو، وهى لا تعنى سياقاً خطياً واحداً لمراحل النمو، ويمكن أن تميز بين أساليب الإنتاج التالية:

١ - أسلوب الإنتاج المشاعى.

٢ - أسلوب الإتاج الخراجي.

٣ - أسلوب الإنتاج العبودى.

٤ - أسلوب الإتاج السلعى (البسيط).

٥ - أسلوب الإنتاج الرأسمالى.

ويكن القول أن أسلوب الإنتاج الخراجى هو أسلوب الإنتاج الذى شهدته مصر، طوال فترات تاريخها الالفى، إذ ظل «انتزاع فائض

الإتاج (الخراج) وفائض العمل (السخرة) الزراعيين العنصر الأساسى لإعادة الإنتاج الاجتماعى فى مصر حتى الوقت الراهن»[٤]

ويتميز التكوين الاجتماعى للمجتمع الخراجى بوجود:

١ ـ الفلاحون المنظمون فى جماعات محلية (الجماهير)

٢ ـ الصفوة الحاكمة التى تحتكر وظائف التنظيم السياسى وتفرض على الجماعات الزراعية خراج (فى شكل غير سلعى).

الهوامش

(١) د. أحمد أبو زيد: مرجع سبق ذكره ص ٣٠٢.

(٢) د. أحمد زايد: البناء السياسى فى الريف المصرى: تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة» دار المعارف القاهرة ١٩٨١، ص ١٣٥.

* المرجع السابق، صـ ٢٢٨ ـ ٢٣٩.

(٣) د. محمود عودة: «القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع» مكتبة سعيد رأفت. القاهرة ١٩٧٢ صـ ١٣٥ ١٣٦.

(٤) د. محمود عودة: «الفلاحون والدولة» دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٩، ص ٩٨.

١ ـ التحولات الاقتصادية والاجتماعية

عام ١٨٦٠ كتب ستانلى لين بول مقدمة لطبعة جديدة من كتاب «المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم» صدرت فى ذلك العام، ووصف الكتاب بأنه «كتاب لا يمكن كتابته الآن. فإن خمسة وعشرين عاما من الاتصال البخارى بمصر قد غيرت سكانها بأكثر مما غيرتهم القرون الخمسة السابقة» وعندما كتب أ. وليم لين كتابه المذكور، فى عام ١٨٣٥، كانت أنماط الحياة التى وصفها تنطبق على سكان القاهرة والاسكندرية كما تنطبق على سكان الريف ولم يكن الاتصال بالغرب حتى ذلك الحين قد أثر بعد على مظاهر المدن أو الحياة اليومية لسكانها. [١].

لقد تغيرت الحياة فى المدن وفى الريف نتيجة لعملية التحديث، وهى عملية ترتبط ارتباطا وثيقا بعملية التحضر (Urbanization) وهى تعنى إعادة «توزيع السكان بين الريف والمدينة، نتيجة لتحول المجتمع كليا أو جزئيا من الأنشطة الأولية كالزراعة والرعى إلى الأنشطة الثانوية كالتجارة والصناعة والحرف، أو إلى أنشطة من الدرجة الثالثة، بإدخال الآلات الحديثة إلى مجالات العمل والإنتاج » [٢] وينعكس ذلك على نمو المدن وإتساعها وقيام

مدن جديدة عن طريق هجرة سكان الريف إلى المدن والتحاقهم بفرص العمل الجديدة المتاحة هناك. ونتيجة لعملية التحضر تلك تحدث تغييرات عميقة فى المجتمع، إذ تنقطع الروابط والتجمعات القديمة ويظهر فى الأفق ولاء وإخلاص أكثر حداثة. ولهذا فإن تاريخ التحضر يعد مظهراً هاماً لتاريخ التحديث (التغير الاجتماعى).

وتشمل أعمال التحديث، أعمال العمران، عمران المدن، وتنظيمها وتخطيطها وتجميلها ، والمواصلات السلكية واللاسلكية (التلغراف) والسكك الحديدية، والجسور والكبارى والمنائر، تزويد الأحياء المدنية بالمياه العذبة وغازات الإنارة، وتعبيد الطرق، والإهتمام بالصحة العامة، مشروعات البنية الأساسية هذه، كالسكك الحديدة والطرق والموانىء وتسهيلات التسويق، لم تكن تقام، كما و الوضع فى البلدان الأوربية، على ايدى رجال الأعمال، أو من قبل مجموعات من المساهين الأفراد، فى مصر نجد ان **الدولة** هى التى تتولى بناء هذه الأمور، لتستحث التنمية فى وادى النيل أو لتسرع فى تحقيها. لقد اقيمت وسائل الاتصال والنقل لتخلق الفاعلية الإنتاجية لا لتخدمها، إن التكاليف الباهظة، وفترة الإنتظار الطويلة قبل جنى الأرباح، تؤلف عوامل تجعل الاستثمار فى مثل هذه الفرضيات لا يجتذب الأفراد.

لقد تخلت الدولة عن سلبيتها المعهودة، إذ كانت للدولة وظائف

محدودة تشمل الدفاع ضد الغزو الخارجي، وحفظ الأمن الداخلى والفصل فى الخصومات، أى الجيش والإدارة المالية والقضاء، أما فيما عدا هذه الوظائف الثلاث من مسائل عامة كالصحة والتعليم، فقد كانت الدولة العثمانية تعتبرها خارج نطاق مسئوليتها. أنها الدولة فى مصر العثمانية المملوكية الدولة اللامركزية « من الناحيتين الجغرافية والوظيفية، فنفوذ الدولة فى القاهرة لم يكن يمتد إلى كل بقعة من بقاع أقاليم مصر، أذ أن الحكام المحليين فى المديريات وهم الصناجقة أو الكشاف، كانوا يمارسون سلطة كاملة داخل مديرياتهم لا تقل عن سلطة حكومة القاهرة، ولقد أدت سلطة اللامركزية الوظيفية إلى أن ينتظم أفراد كل حرفة فى المجتمع فى تنظيم معين» [٢] ويمكن القول أن الدولة القديمة.. الدولة اللامركزية قد انتهت تماماً مع تنظيمات محمد على الإدراية، مما ساعد على توحيد البلاد، وجعل جميع السكان عبر تنظيماتهم الاجتماعية القديمة - يواجهون، للمرة الأولى، سلطة الحكومة المركزية ويحسون بوجودها.

إن صعود الدولة المركزية (الدولة القومية فى عصر إسماعيل) كان العامل الرئيسى وراء تصدع وتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى القديم للجماعات المحلية، مجتمع القرية، طوائف الحرف، مجتع القبيلة البدوية.

أولا: تفكك مجتمع القرية:

ويرجع تفكك مجتمع القرية أساسا بسبب التحول من رى الحياض إلى الرى الدائم ومن الاقتصاد المعيشى إلى الاقتصاد النقدى، ومن الملكية العامة إلى الملكية الخاصة للأراضى الزراعية.

١ ـ لقد كان نظام الرى السائد فى مصر، حتى أوائل القرن التاسع عشر، هو الرى الحوضى، وتبعا لتلك الطريقة تزرع الأرض بالحاصلات الشتوية ولا تتسنى زراعتها بالحاصلات الصيفية إلا برفع المياه إليها بالطرق الصناعية. وخلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، عصر محمد على، «عصر السدود والخزانات ثور فن العمارة الهيدرولوجية هندسة النهر الجغرافية، فاضافت إلى الرى النيلى (الشتوى) الرى الصيفى وحققت بذلك الرى الدائم... والأنقلاب فى جوهره كيفى أكثر منه كميا، وكان توسعاً **رأسياً** اساساً قبل أن يكون توسعاً **افقياً**، وبه تضاعفت الكثافة لا المساحة»[٤] وهذا الإنقلاب قد غير وجه مصر تماما واحدث انقطاعا أساسياً فى كيانها.

٢ ـ إن الثورة الاقتصادية التى كانت تعيشها مصر خلال تلك الفترة، وهى الانتقال من رى الحياض (الشتوى) إلى الرى الدائم (الصيفى) كان سببا لتحول الاقتصاد المصرى من اقتصاد معيشى (الاكتفاء الذاتى) إلى اقتصاد نقدى (اقتصاد السوق)، بإنتاج

محاصيل السوق، مثل القطن. إذ إن الارتباط الوثيق مع السوق والاعتماد على التصدير قد ربط مصر بالسوق الرأسمالى مما أدى، إلى «ظهور فوارق (تباينات) اقتصادية واجتماعية بين سكان القرية، أو أدى، على الأقل، إلى ظهور فرصة أمام مجموعات ريفية معينة لزيادة ثرواتهم وصعود السلم الاجتماعى.. وكانت النتيجة الطبيعية لذلك هو ظهور ميل متزايد نحو إدخال الملكية الفردية الكاملة للأراضى». (٥).

٣ ـ لقد تطورت ملكية الأراضى الزراعية، الملكية العقارية، فى مصر، والتى استغرقت طوال القرن التاسع عشر، خاصة الربع الأخير منه، تطورت فى إتجاهين اساسيين «الأول: هو إتجاهها من الملكية العامة إلى الملكية الخاصة والثانى: هو الخاص بتوزيع هذه الملكية بين الأفراد» (٦) ـ فلم تخرج ملكية الأراضى الزراعية فى مصر طوال فترات التاريخ عن كونها ملكية الدولة ولم تخرج حقوق الفلاحين على الأرض عن كونها حقوق إنتفاع، أو بعبارة أخرى، أن نظام الملكية العقارية كان نظام واجبات لا نظام حقوق.

وحتى صدور لائحة المقابلة (١٨٧١) كانت الأراضى الزراعية على نوعين: أراضى عشورية وأراضى خراجية. *

أ ـ الأراضى العشورية:

(الشفالك والابعاديات والاواسى): هذه الأراضى كانت تمنح

لأفراد العائلة الحاكمة وكبار رجال الحاشية وأعيان الدولة وكبار رجال الجيش وكبار الموظفين (كان هؤلاء جميعا من غير المصريين).

ب - الأراضى الخراجية:

(أطيان العهدة، أطيان المسموح) وكان يمنح حق الانتفاع بهذه الأراضى للملتزمين السابقين ومشايخ البلاد والمعلمين والمهندسين والخبراء الزراعيين والعسكريين والأجانب والفلاحين والبدو (وكان هؤلاء جميعا من المصريين).

وبصدور لائحة المقابلة (٣٠ أغسطس ١٨٧١) حلت الملكية الفردية محل الملكية العامة لأول مرة فى تاريخ البلاد، وذلك فى الأراضى الخراجية (إذا أن هذا الحق معمول به منذ عام ١٨٤٢ فى الأراضى العشورية) وأصبح الأعيان (المصريون) بذلك ملاكاً لأراضيهم (ملكية رقبة الأراض، لا ملكية حق الانتفاع) وهذه هى الدلالة المهمة لهذه اللائحة: الأعيان المصريون (الخراجيون) يتملكون الأرض تماماً مثلما هو الوضع مع الذوات الأتراك (العشوريون).

ومع ذلك يجب أن نتذكر أنه بينما كان حق الملكية فى أوروبا إنتصاراً شعبياً تحققق بصورة بطيئة وعلى نحو تدريجى، فإن هذا الحق فى مصر جاء منحة من الحاكم أثر احتياجاته المالية. لذا لم

يترتب على إقرار حق الملكية الخاصة أى تغير حقيقى فى البناء الاجتماعى، أو فى أسلوب الإنتاج (الخراجى) إذا استمر استنزاف فائض الإنتاج الزراعى (الخراج) وفائض العمل الزراعى (السخرة) وكل ما حدث من تغير يمكن إعتباره تغيراً شكلياً تمثل فى تحول شكل الملكية أو شكل العلاقة بالأرض، من ملكية انتفاع (أو حيازة) إلى ملكية قانونية ومع ذلك لا يمكن إنكار أن بداية التباين الطبقى (بزوغ الطبقية) والتدرج الاجتماعى قد ارتبطا ارتباطا وثيقا بالملكية الزراعية.

وكما سبق القول، فإنه إذا كان البناء الاجتماعى لم يتأثر بكل هذه التغيرات فإن التنظيم الاجتماعى لمجتمع القرية قد أصابه التفكك. فإن تدعيم حقوق الأفراد على الأطيان الخراجية كان من شأنه أن يؤدى إلى إنهيار الاقتصاد العائلى.

لقد تميز مجتمع القرية فى مصر، حتى العصور الحديثة، بالسمات التالية:

١ - إن أراضى القرية كانت مملوكة على المشاع (ملكية مشاعية) ويعاد توزيعها على الفلاحين على فترات دورية (ملكية إنتفاع لا ملكية رقبة).

٢ - إن القرية كانت وحدة مالية/ ضريبية، بمعنى أن سكانها كانوا مسؤلين مسئولية جماعية عن دفع الضرائب (الميرى

والخراج. الخ)

٣ ـ إن القرية ككل، وليس الفلاح كفرد، كانت مسئولة عن صيانة أعمال الرى، وعن تقديم العمالة لأية اشغال عمومية مطلوبة (السخرة) (٧). ولم يحدث أى تغير أساسى فى هذه السمات طوال فترات النصف الأول من القرن التاسع عشر، حتى مجيىء سعيد باشا إلى الحكم، إذ شهد عهده الاجراءات الحاسمة التى أدت إلى إزالة سمتين من السمات الثلاثة الذكورة.

أما السمة الثالثة (السخرة)، فقد ظلت على حالتها الأصلية خلال حكم سعيد باشا وحتى خلال حكم الخديو إسماعيل، فأعمال السخرة، لم تصبح واجباً فردياً على كل فلاح، وإنما ظلت مسؤلية تقع على عاتق القرية ككل.

لقد أدت كل هذه العوامل إلى تفكك مجتمع القرية المصرية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فلم تعد القرية كما كانت من قبل ذات حيازة مشتركة ولم تعد كذلك كل فى واحد.

ثانيا: إنحلال طوائف الحرف:

أما إنحلال طوائف الحرف وهى أهم وحدة تنتظم سكان المدن، فقد حدث نتيجة العامل السابق نفسه، التحضر عبر الدولة المركزية، إلا أن هذا العامل قد عبر عن نفسه هنا بطريقة مغايرة.

وكما سبق القول، فإنه نتيجة عن جود الدولة اللامركزية وظيفيا قام أفراد كل حرفة فى المجتمع بالانضمام إلى تنظيم معين هو الطائفة، وهى بمثابة منظمة اجتماعية اقتصادية شبه مستقلة، لكل طائفة دستورها (عرفها) غير المكتوب من عادات وتقاليد ولها شيخ يتولى العلاقة بين الطائفة والحكومة: وهى فى الغالب علاقة خاصة بالضرائب، ولكن الفكرة الطائفية من حيث هى تنظيم اجتماعى إنتقلت من طوائف أصحاب الحرف والتجار فشملت أفراد المجتمع الآخرين فأصبح نظام الطوائف تنظيما اجتماعيا تسير عليه فئات المجتمع كلها، فجميع الناس الذين تجمعهم مهنة واحدة، أو عمل واحد أو حتى مذهب دينى واحد، ينظمون أنفسهم فى شكل طائفة لرعاية مصالحهم الذاتية، وهذه الطوائف كانت تتمتع أزاء أعضائها بسلطة إدارية - قضائية - مالية واسعة تجعل منها وحدات قائمة بذاتها تعترف بها الدولة وتحسب حسابها إلى حد بعيد. وشيخ الطائفة، هو رئيسها وكبيرها ومديرها وهو يمثل الحكم فى كل شئونها الداخلية، ويختص بفض النزاع بين اعضاء الطائفة وبين السلطة الحاكمة، وكلما أرادت الحكومة النظر فى نظام تلك الطوائف، أو تحصيل ما تفرضه عليها من الضرائب، أو القروض الاجبارية، خاطبت فى ذلك شيخ الطائفة، وسلطات شيخ الطائفة ليست استبدادية فإذا تعدت تصرفاته الحدود المرسومة له اقيل من

منصبه وأختار الأعضاء شيخا أخر عن طريقهم واثبتوا ذلك فى سجلات المحكمة الشرعية. وكما كانت القرية وحدة مالية ضريبية واحدة كانت الطائفة أهم وحدة حضرية للضرائب.

وحتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، كانت الحكومة (الدولة المركزية) غير قادرة على استبدال نظام الطوائف بنظام إدارى جديد، ومن ثم اضطرت للابقاء عليها كما هى دون أن تمس، بل والأكثر من ذلك فإن كثيرا من المهام الإدارية فى كثير من الحالات قد اضيفت إلى المهام القديمة لرؤساء الطوائف، ولأن نظام الطوائف قد ظل باقيا ومؤديا لمهام على قدر كبير من الأهمية فقد اضيفت إليه حرف جديدة ظهرت خلال القرن التاسع عشر (مثال ذلك طائفة خدم المنازل التى تكونت فى عصر محد على)، وعلى ذلك فلم يكن مجرد - إهتمام الحكومة بالابقاء على نظام الطوائف هو السبب الوحيد فى بقائها فترة طويلة، إذ أن الحقيقة المهمة هى أن هذه الطوائف لم تتفكك نتيجة للصراع الداخلى (الطبقى) بين الفئات المختلفة لأعضائها وإنما جاء تفككها نتيجة لعدم وجود نظام صارم للتمرين على الحرفة.

إذن لم تصدر قرارات حكومية بإيقاف الطوائف الحرفية، كما أن هذه الطوائف لم تتفكك نتيجة لوجود تفرقة (صراعات) داخلية، علاوة على أنها لم تستبدل بنظام آخر جديد، وإنما كان اضمحلالها

واختفاؤها ناجمان اساساً عن التأثيرات التى أحدثتها أوربا، والمتمثلة فى تدفق البضائع الأوربية ومع نهاية القرن كانت الكثير من فروع الحرف المحلية قد اختفت أمام المنافسة الأوربية وامتدت هذه التأثيرات نفسها لتشمل طوائف التجار، فمن ناحية نجد أن هيئة السوق التقليدية قد تفككت تدريجياً وانتشرت تجارة التجزئة، ومن ناحية ثانية تحولت التجارة الخارجية من تداول المنتجات السودانية والعربية والشرقية إلى تصدير القطن المصرى واستيراد البضائع والمصنوعات الأوربية. وأصبح اليونانيون وغيرهم من الأوربيين هم المصدرين والمستوردين، وبذلك عانى التجار المصريون، شأنهم فى ذلك شأن الحرفيين المصريين من «الأنواع الكثيرة المختلفة من الضرائب والضرائب الجمركية التى كان التجار الأجانب معفون (كذا) منها بسبب الامتيازات الممنوحة للرعايا الأجانب فى مصر»(٨)

وفى أواخر القرن التاسع عشر، تم إعادة تشكيل التنظيم الإدارى للحكومة (الدولة المركزية) فأصبحت على قدر أكبر من الكفاءة، ومن ثم اصبح بإستطاعة الدولة الاستغناء عن نظام الطوائف من حيث هو وسيط بين الحكومة وبين الأعضاء، وأدى ذلك إلى تقلص مهام شيوخ الطوائف، المهام الإدارية والمالية والاقتصادية، إلى ان فقدت غالبية هذه المهام.

وفى عام ١٨٩٢ كانت جميع الضرائب المفروضة علي طوائف

الحرف قد الغيت، وبالتالى الغيت معها المهام المالية المتبقية لشيوخ الطوائف، أما توريد العمالة وهى المهمة الباقية للشيوخ، فقد اختفت خلال العقد الأول من القرن العشرين، إذ حل **المتعهد** (متعهد العمال) محل الشيخ (شيخ الطائفة).

وهكذا، حرم شيوخ الطوائف من جميع مهامهم، ولم تتبق طوائف حرفية كثيرة بعد ذلك الوقت، فمعظمها مات موتا بطئياً، وعلى الرغم من أن بعض الطوآئف قد ظلت قائمة، فليس من المعروف إلى أى وقت، بالتحديد، استمر وجودها، وعموما فإ بعد الحرب العالمية الأولى لم تعد هناك أخبار عن تعيينات لشيوخ طوائف أو عن أى مهمة تضطلع بها طوائف الحرف فى الحياة العامة فى مصر التى كانت مدنها قد تغيرت تغيرا كاملاً.

ثالثا: تفكك أوا ضر القبيلة البدوية:

أما تفكك أصوار القبيلة البدوية، وهى الوحدة الثالثة والأخيرة للتنظيم الاجتماعى التقليدى، فيرجع إلى التباين الاجتماعى/ الاقتصادى بين افراد القبيلة الواحدة نتيجة سياسة الاستقرار التى اتبعتها الدولة المركزية منذ بدايات عهد محمد على.

وقبائل البدو (العربان) كانوا إلى أوائل القرن التاسع عشر لم يألفوا حياة الحضر، وكان تنقلهم فى الصحراء يجعلهم فى حرب

مستمرة مع الفلاحين القائمين على الزراعة، كما أن الكثير منهم قد انصرف إلى قطع الطريق والاعتداء على القوافل والقرى الآمنة، وحاول محمد على حل مشكلة العربان فعقد الاتفاقيات معهم، ولكن القبائل نقضت هذه الاتفاقات، فجرد عليهم كتائب الفرسان فطلبوا الصلح، فرضى أن يصالحهم على أن يقيم زعماؤهم (شيوخهم) بالقاهرة، ليكونوا رهائن عنده يضمن بهم طاعتهم وولاء قبائلهم.

وترجع سياسة تعيين بعض مشايخ البدو فى وظائف حكومية إلى عهد محمد على وذلك عام ١٨٣٣، إذ انتهى (الباشا) إلى ضرورة تعيين عناصر من المصريين وهم فى العادة ممن اظهروا كفاءة خاصة، وحذقوا اللغة التركية.: وكان الباشا يختار هذه العناصر من بين مشايخ القرى، وتولى المصريون بذلك بعض الوظائف الإدارية الصغرى مثل حاكم خط أو ناظر قسم أو مأمور، وفى اربعينيات القرن التاسع عشر كانت «مختلف إدارات حكومته (محمد على) فى عهده المصريين الوطنيين» [٩] إلا أن المديرين(مدير المديرية) كانوا من الأتراك.

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، كانت بعض العائلات الكبيرة من بين القبائل البدوية، استطاع شيوخها (رؤساؤها) إن يحرزوا نفوذا كبيرا فى مجتمع القبيلة، وارتكز هذه النفوذ على الدور الذى كانوا يلعبونه فى خدمة الإدارة (السلطة المركزية)، وعلى

مساحات الأراضى الزراعية التى تضع عائلاتهم إيديها عليها (حق الإنتفاع) وهذه الأطيان كانت تعد أطيانا خراجية (بدءا من عام ١٨٥٥) تربط عليها الضريبة بنفس فئة الأطيان الممثلة لها بالناحية، وفيا بعد (١٨٧١) طبقت عليها لائحة المقابلة وتطورت حقوق الملكية عليها تبعا لتطورها على هذا النوع من الأراضى.

وإذا كنا قد أكدنا على أن البناء الاجتماعى (القائم على التكوين الخراجى) لم يتغير، على الرغم من تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى، فإن سمات النسق الاجتماعى* قد تغيرت تماماً، وقبل الحديث عن السمات التقليدية والسمات الحديثة للنسق الاجتماعى يلزم الأشارة إلى: -

١-بزوغ الطبقية: إن تجانس الحياة الاقتصادية داخل وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى لم يؤد إلى شعور يشبه شعور الطبقة الاقتصادية أو الاجتماعية الحديثة، نظرا للترابط الوثيق بين الحياتين الأقتصادية والاجتماعية، إذ أن الشعور بالانتماء إلى النسق القرابى (العائلى) أكثر من الشعور بالانتماء إلى القرية أو إلى طبقة اقتصادية معينة. وعلى الرغم من التغيرات التى تمت باستقرار الملكية العقارية وظهور الملكية الخاصة (العائلية/ الفردية)، يمكن القول إنه طوال فترة الدراسة قد تخلقت ملامح ومصالح طبقية دون تمييز حاد لكل طبقة، لإن الوجود الطبقى (المادى) لم يكن مكتملا،

فإن وعيهم (كبار الملاك) الطبقى بمصالحهم لم يكن قد نما أو اكتمل بعد.

٢ـ إنعدام التكامل الاجتماعي: لقد كانت وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، ليست فقط وحدات مالية/ ضريبية/ اقتصادية، بل أنها كانت اساساً وحدات للتكامل الاجتماعى بإعتبارها الإطار المرجعى للفرد / للعضو، إليها يرجع ولاء الفرد نحو الطائفة فى المدينة أو العشيرة (البدنة) فى القرية أو القبيلة فى مجتمع البدو فلما اختفت هذه الوحدات أو ضعفت أو تفككت نتيجة للتغير غير المتسق (Uneven) مع تأخر ظهور وجود الروابط (القوى) التكاملية الجديدة مثل: نقابات العمال، الأحزاب السياسية، الهيئات التطوعية، الجماعات الضاغطة. مر المجتمع بحالة من عدم التكامل بما خلق داخله مشكلة نظام، كان لابد من حلها عن طريق فرض التكامل فرضا من خلال جماعات الصفوة ـ وكانت المهام المنوطة بالصفوة هى: بث قيم الحداثة (التحديث) فى المجتمع، والتغلب على مشكلات التكامل.

٣ـ نفى الجماعات المحلية: نتيجة عن التحولات السابقة فقد تحولت الجماعات المحلية إلي مجتمع. بعد ضرب تنظيماتها الاساسية، وأصبحت الجماعة الجديدة المشكلة من ممثلى الجماعات المحلية، بعد صعودهم فى أعلى السلم الاجتماعى، وهى الجماعة

المعبرة عن المصالح الجديدة للمجتمع. وكان لذلك آثاره فى الحياة الفكرية والثقافية والفنية.

٤ـبزوغ الفـردية: كانت الحياة الاجتماعية، حياة جمعية (ذات طابع جمعى) ومعنى هذا أن قيم الفرد لم تكن منفصلة عن قيم الجماعة المرجعية الأساسية له (الجماعة القروية، الطائفة، القبيلة) وفى بدايات التحول كان من الممكن ملاحظة محاولات خلق شخصية بدنية فى مقابل الشخصية القروية (فى القرية) وشخصية عائلية فى مقابل الشخصية القبلية (فى القبيلة) وشخصية عائلية/ أسرية فى مقابل الشخصية الطائفية (فى الطائفة) وساعد كل ذلك على خلق الشخصية الفردية فى نهاية فترة الدراسة.

وبعد ، ما هى السمات التقليدية والسمات الحديثة للنسق الاجتماعى فى مرحلة التغير الاجتماعى؟.

يتميز النسق الاجتماعى للمجتمعات التقليدية بما يلى: جمود التنظيم الاجتماعى طوائف مغلقة، جمود الحراك الاجتماعى، الجماعات الأولية (المحلية) والتكامل الاجتماعى، الطابع الأبوى (الهيراركى) للسلطة (العائلية والقبلية والطائفية)، اقتصاد معيشى (إكتفاء ذاتى) أوتوقراطية نظم الحكم، العرف والتراث الدينى والثقافى. بينما يتميز النسق الاجتماعى للمجتمعات الحديثة بما يلى: مرونة التنظيم الاجتماعى، التدرج الطبقى، الحراك الاجتماعى

النشط، تقسيم العمل، الاقتصاد النقدى (اقتصاد السوق)، والانجاز الفردى، انتفاء دور العلاقات القرابية والمحلية، المساواة فى الحقوق، الرسمية فى العلاقات الاجتماعية (الشخصية). (١٠)

ويتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، مع بقاء البناء الاجتماعى ثابتاً لم يتغير، تميز التركيب الاجتماعى لمجتمع مصر الحديثة بوجود:

١ ـ صفوة (حاكمة وغير حاكمة).

٢ ـ جماهير (محكومة).

١ـالصفوة: وهى مجموعة كبار الملاك الزراعيين وتشمل عائلات أسرة محمد على، كبار الموظفين، البرجوازية الأجنبية، أغنياء المدن المصريين، أعيان الريف، مشايخ البدو . وهى مجموعة تتكون من فئات اجتماعية متعددة، إنحدرت من أصول اجتماعية متباينة شكلت فى مجموعها صفوة حاكمة يمكن أن نميز داخلها ـ فى بداية الفترة.

أـالذوات: وهم كبار الموظفين الذين تملكوا الأرض دون أن يكونوا من العمد وهم مجموعة من الأتراك المصريين (Turco-Egyptians) الذين يشغلون المناصب الرئيسية فى الدولة، وهم شريحة غريبة عن مجتمع المصريين سواء فى اللغة أو الأصول (وهم الصفوة الحاكمة).

ب ـ **الأعيان**: وهم أساسا عمد ومشايخ القرى ومشايخ العربان، اتيحت لهم الفرصة لشغل بعض المناصب الإدارية فى الدولة وهم من المصريين. وفى عصر إسماعيل زاد نفوذهم وتعاظم دورهم خلال مجلس شورى النواب (وهم الصفوة غير الحاكمة).

٢ـ **الجماهير**: وتتكون من الفلاحين المعدمين وأعضاء القبائل العربان وهم الذين تشكل جزء منهم (المهاجرين) فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين نواة الطبقة العاملة فى المدينة.

الهوامش

١ ـ مارلو، جون: «نهب المصريين» (١٩٧٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٦ صـ ١٥٠، ١٤٩.

٢ ـ د. نهى فهمى: «دراسات فى التحضر، القاهرة، ١٩٧٩ صـ ١٥.

٣ ـ د. محمد أنيس «تطور المجتمع المصرى من الأقطاع إلى الثورة» مطبعة الجبلاوى القاهرة ١٩٧٧ صـ ٢٥ ـ ٢٦.

٤ ـ د. جمال حمدان: « شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان» دار الهلال القاهرة ١٩٦٧ ص ١٦٥.

٥ ـ بير، ج: «دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة» (١٩٦٩) مكتبة الحرية الحديثة القاهرة ١٩٧٦ صـ٧٠.

٦ ـ د. حسين خلاف: «التجديد فى الأقتصاد المصرى الحديث» الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، القاهرة ١٩٦٢، صـ ٩٣.

* العشر زكاة الزرع والخراج أجرة الأرض.

٧ ـ بير، ج: دراسات.. صـ ٤٩ الفصل الثانى: «تفكك مجتمع القرية»

٨ ـ بير، ج : دراسات صـ ٣٠٦ الفصل التاسع: « تدهور واختفاء طوائف الحرف» ٣٠١ ـ ٣١٢.

٩ ـ كلوت بك، أ. ب. «لمحة عامة إلى مصر» (١٨٤٠) جـ ٣ (طبعة. دار الموقف العربى القاهرة ط ٢، ١٩٨٢) ص ١٠٢.

* النسق الاجتماعى (S.System) يقصد به «المجتمع وكيف تكاملت نظمه تكاملاً وثيقا وكيف رتبت الأجزاء التى يتكون منها المجتمع فى إطار أو شكل منسق وكيف يقوم المجتمع بفضل تكامل نظمه بعضها مع بعض واتصال بعضها ببعض واتصال الأفراد بالنظم التى يخضعون لها واتصال الهيئات الاجتماعية بعضها ببعض.. كيف يؤدى ذلك كله إلى وصول المجتمع إلى تحقيق أغراضه وغاياته الاجتماعية»، معجم العلوم الاجتماعية صـ ٦٠٠.

(١٠) د. محمد الجوهرى: «مقدمة فى علم اجتماع التنمية» ص ١٩١ ـ ٢٠٠، ص ٢٠٠ ـ ٢٠٣.

ب ـ التحولات السياسية والحقوقية

يتحدث الباحث فى هذه الفقرة لا عن تاريخ مصر السياسى ولكن عن التحولات السياسية والحقوقية الناتجة عن التحولات الاقتصادية والاجتماعية التى شهدها المجتمع المصرى خلال فترة الدراسة.

إن إنقلاب نظام الرى وقد غير وجه مصر تماما، أحدث إنقطاعا أساسيا فى كيانها، ذلك أن النظام الدورى، الذى يرجع إلى عوامل طبيعية تعمل بإنتظام وتواصل عملها عاماً بعد عام، دون تغير جوهرى، أو دون تغير ملحوظ مثل توالى الفصول وإختلافها والحرارة والرطوبة، وفيضان النيل وإنخفاضه، قد أدى إلى «الحط من قدر الفرد والزامه بالا يخرج عمله عن التكرار من جهة، وحصر السلطان فى قلة متسلطة، كانت الجماعات تشقى وتكدح لتوفير وسائل الراحة والمتعة والرفاهية لها من جهة أخرى» [1] ـ وبإدخال نظام الرى الدائم، تم كسر هذه الحلقة الدورية فى نظام الطبيعة مما ساعد علي بزوغ أهمية الفرد ـ ونتيجة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية تفككت وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى حيث تسيطر فيه الجماعة على الفرد وترسم له موقفاً ثابتا لا يتغير. فكانت بدايات ظهور مجتمع يعبر فيه الفرد عن نفسه ويتمتع فيه بإستقلال يمكنه..

من الدخول فى علاقات تعاقدية مع الأفراد الأخرين.

وكما أوضحت الدراسة ـ سابقاً ـ كان تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى احد، بل أهم، نتائج صعود الدولة المركزية *، التى اثرت تاثيرا مباشراً، وبعيد المدى على دور (وظيفة) الدولة فى المجتمع المصرى الحديث.

وقد إنعكس ذلك على ولاء الأفراد. إذ كان، الولاء، عبر وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى ولاء محلياً، فكل أفراد الطائفة يرتبطون بعاطفة قوية فيما بينهم، وكانت الطائفة محور ولائهم أكثر من الدولة الحاكمة، وكان من الطبيعى أن يكون ولاء الفرد فى مثل هذه الوحدات نحو المجتمع المحلى الذى ينتمى إليه، لذلك كان ولاء الفرد نحو الطائفة فى المدينة أو العشيرة (البدنة) فى القرية أو القبيلة فى مجتمع البدو، ولذا لم تظهر فكرة المواطنة أى ولاء الفرد نحو الدولة. وعلى الرغم من توافر (وجود) المقومات القوية فى المجتمع التقليدى، مثل اللغة والتاريخ المشترك والأرض وغير ذلك، إلا أن الأوضاع القائمة على الوحدات المنعزلة المفتتة المبعثرة قد اضعفت من فاعلية هذه المقومات وحق لنا تأكيد القول بأن المصريين فى المجتمع العثمانى المملوكى ـ المجتمع التقليدى ـ «لا يشكلون أمة متكاملة» (٢) ـ لذا كانت أهم الإنجازات فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر هو ظهور فكرة المواطنة ومفهوم الأمة لذا تم «تغليب صفة المواطن

على صفة الفرد». [٣].

وإذا كان المجتمع التقليدى قد ضم عبر تنظيمه وحدات اجتماعية محلية (مجتمع القرية، طوائف الحرف، مجتمع القبيلة البدوية)، فإن المجتمع الجديد (الحديث)، وقد تفككت هذه الوحدات التقليدية، قد عبر عن نفسه خلال جماعة اجتماعية جديدة، شكلت التنظيم الاجتماعى الجديد، وكونت صفوة جديدة.

ويمكن القول أن «الصفوة القديمة تتكون من الشاغلين لمراكز السلطة والتأثير، المناصرين للأوضاع القائمة، ومن الناحية الأخرى تتكون الصفوة الجديدة من الساعين نحو الوصول إلى مواقع السلطة والتأثير، الأمر الذى يجعلهم يدعون – دعوة مؤقتة غالبا دائمة أحيانا - إلى تغيير الواقع القائم» [٤].

وعليه وبإعتبار عام ١٨٨٢ - عام الاحتلال البريطانى - نهاية مرحلة وبداية مرحلة فى تاريخ مصر السياسى والاجتماعى والاقتصادى، سوف يحاول الباحث رصد وتحليل التركيب الاجتماعى والمواقف التاريخية لجماعتى الصفوة القديمة والجديدة خلال مرحلتين يفصل بينها عام الاحتلال.

أولا: الصراع بين الصفوة القديمة (الذوات) والصفوة الجديدة (الأعيان) ١٨٧٦ ـ ١٨٨٢:

كان لاستقرار الملكية الزراعية اثره المهم فى صعود فئات متعددة من المصريين الخلص، شكلت صفوة جديدة يمكن أن نسميها «صفوة الأعيان»، ونظراً لطبيعة الفترة وتميزها بالحراك الاجتماعى النشط رأينا نظار اقسام وعمد ومشايخ قرى يتحولون بسرعة إلى ملاك كبار بما يجمعونه تحت أيديهم من أراضى الفلاحين وهم الذين شكلوا ما يعرف باسم الخراجيين (اصحاب الأراضى الخراجية) أو البكوات المصريين، ونظرا لارتباط الملكية العقارية بقضية السلطة (القوة السياسية) فقد تبلورت فى أواخر عصر الخديو إسماعيل حركة الأعيان المطالبة بالمشاركة فى السلطة* وهو ما نتج عنه الثورة الوطنية (الثورة العرابية).

ولقد كان **الذوات**، ممثلوا الصفوة القديمة، (كبار الملاك من الاتراك الشراكسة) يحتكرون مناصب الإدارة العيا فى الجهاز الادارى والعسكرى للدولة حتى نهاية عصر إسماعيل، على الرغم من أنه واصل سياسة سعيد باشا فى اسناد بعض الوظائف الادارية العليا للأعيان (المصريين) لكن هذه العملية ظلت جزئية وبقيت السيطرة على الوظائف العليا فى يد الأتراك والشراكسة الذين اصبحوا اكبر ملاك للأراضى فى مصر، القرن التاسع عشر « وكان

أحلالهم بشكل تدريجى وجزئى بمصريين يتحدثون باللغة العربية من أهم التغييرات الاجتماعية التى حدثت فى مصر فى القرن التاسع عشر» [٥].

وفى أواخر عهد الخديو إسماعيل كان قطاع من هؤلاء الذوات، وهم الذين تلقوا قدراً من الثقافة الأوربية، وقد ضاقوا بتزايد النفوذ الاجنبى فى البلاد والذى ازداد منذ الأزمة المالية (١٨٧٦) مما إنعكس على زيادة الأعباء الضريبية والتدخل الأجنبى فى النظارة الوليدة (الوزيرين الأوربيين)، ودفع ممثلى هذه الصفوة إلى التعبير عن نفسها فى شكل حزب سياسى هو الحزب الوطنى. ولقد كانت عناصر هذه الصفوة على دراية تامة بالحقيقية الخاصة بعلاقة الملكية والسلطة فى المجتمع المصرى، لذا كانت السلطة والموقف السياسى منها، وخاصة أن عدد كبير من الذوات خلال هذه الفترة كانوا يعملون بالسياسة، هو الشغل الشاغل لهؤلاء الذوات.

وكان مجلس شورى النواب (١٨٦٦)، كما يتضح من لائحته الأساسية ولائحته النظامية، وطبقا لنظام الإنتخاب المعمول به فى تشكيله واختيار الأعضاء وتولى عمد البلاد ومشايخها فى المديريات وجماعة الأعيان فى المدن إنتخاب النواب و«حصر حق الانتخاب فى العمد والمشايخ، اسفر عن انتخاب معظم النواب من العمد وأعيان البلاد، حتى صار جديراً بأن يسمى (مجلس الأعيان) » [٦] وهو أداة

(قناة) مشاركة الأعيان المصريين فى السلطة. فكان طبيعيا أن تحاول الصفوة غير الحاكمة - من خلاله - الدفاع عن مصالحها.

وشكل أبناء الأعيان فى الجيش الجناح العسكرى لهذه الصفوة الصاعدة بل أنهم قد اسسوا جمعية (مصر الفتاة) (١٨٧٦) السرية، وهى الجمعية التى انشاها اصلا على الروبى وانضم إليها على فهمى واحمد عرابى وكان الغرض منها التخلص من جماعة الشراكسة والأتراك والارستقراطية فى الجيش وفتح باب الترقى أما المصريين.

كل هذا يوضح لنا أنه فى سبعينيات القرن التاسع عشر، أضحت الصفوة المصرية الأعيان الخراجيون/ البكوات - حقيقة واقعة اكتسبت من القوة ما جعلها تسعى إلى أخذ زمام الأمور كلية من الصفوة الاجنبية المسيطرة، وقد حصلت على رصيدها من القوة (السلطة) من خلال نفس القنوات التى حصلت بها الصفوة الأجنبية على قوتها، أى امتلاك الأرض، والحراك الاجتماعى عبر الاجهزة الادارية للدولة الجيش.

وعلى الرغم من التحام جماعتى (الحرب الوطنى) و (مصر الفتاة) فى بداية مراحل الثورة العرابية أى بين الصفوة الحاكمة (الأجنبية) والصفوة غير الحاكمة (المصرية) للحد من اتوقراطية (استبداد) الخديو إسماعيل، فإن عزل الخديو (يونيو ١٨٧٩) قد سلب الذوات قيادة الحركة الوطنية والحركة الديمقراطية وكشف أن «مصر كانت

قد نمت فى احشائها طبقة اخرى من أوساط الملاك أوضح تعبيرا عن مصالح الأمة من طبقة كبار الملاك» [٧] ودلت أحداث الثورة وبرامجها ومطالبها على أن الصراع الاساسى هنا وقبل الاحتلال الانجليزى - كان صراعاً بين صفوة أجنبية من الاتراك الشراكسة والاوربيين، وبين صفوة مصرية ناشئة، وتراوحت مراحل الثورة من التحالف بين الصفوتين فى البداية، إلى خيانة الصفوة الأجنبية والشرائح العليا من الصفوة المصرية وصدق القول بأن: اعضاء الصفوة الجديدة يميلون إلى التحول نحو موقف الصفوة القديمة مع تغير أوضاعهم الطبقية، للحفاظ على مواقعهم داخل البناء الاجتماعى والسياسى.

ثانيا: التحالف بين الصفوة القديمة (كبار الملاك) والصفوة الجديدة (المهنيون) ١٨٨٢ - ١٩١٩:

بالتقاء مجموعتى الصفوة القديمة (كبار الملاك الذوات) والشرائح العليا من الصفوة الجديدة (كبار الملاك الأعيان) تبدأ الحركة السياسية لاستقرار صفوة كبار الملاك فى ظل الاحتلال الانجليزى، ونجد أنفسنا أمام صفوة واحدة، «وأن اختلفت اصولها الاجتماعية، تسيطر بدرجات متفاوتة على الهيئات التنفيذية والتشريعية والتنظيمات الحزبية فى ظل الاحتلال وفى مواجهته

أحيانا». [٨]

ولم تعد المسألة، المشكلة كما كانت فى فترة ما قبل الاحتلال ـ من يملك مصر ومن يحكم مصر: الذوات الاتراك أم الأعيان المصريون.. لقد تحول العمد المصريون إلى أعيان البلاد، وما بين عام ١٨٨٢ وثورة سنة ١٩١٩ تبلوروا فى طبقة ارستقراطية مصرية (صفوة جديدة) حلت تدريجياً محل الارستقراطية التركية (الصفوة القديمة).. «وبعد أن كانوا أيام عرابى طبقة تقدمية اقتصاديا تحررية سياسياً، فلما تحولوا إلى طبقة ارستقراطية هدأت تقدميتهم الاقتصادية وتحرريتهم السياسية وبدأوا يفكرون مخلصين بمنطق التنوير قبل الديمقراطية، التنوير قبل التحرير، وهى الفلسفة الاستقرارية» [٩] ومع تغير أوضاعهم الاجتماعية فإنهم قد تنبوا نهائيا مواقف الصفوة القديمة، واصبحوا بالتالى صفوة قديمة فى مواجهة صفوة جديدة ناشئة فى هذه الفترة. مع فارق هام، أن ظروف هذه الفترة تميزت اساساً بسد قنوات الحراك الاجتماعى. أمام أفراد الصفوة الجديدة.

وكانت **الصفوة القديمة** * تتألف من صفوة كبار الملاك، وجماعة العمد والمشايخ والموظفين العاملين فى دوائر كبار الملاك فى الريف. وقد تعددت نشاطاتها الاقتصادية (التجارية والصناعية والمصرفية) نتيجة الفائض المالى المتراكم لدى كبار ملاك الأراضى

الزراعية فى فترة الحرب العالمية الأولى وفى ظل الحماية الجمركية الطبيعية لظروف الحرب.

لقد تمركز وجود الصفوة القديمة، بدءا من عام ١٨٨٣ وبصدور القانون النظامى - فى مجالس المديريات بإعتبار أن هذه المجالس يختار منها اعضاء مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية، وهى المجالس شبه النيابية التى وضعها الاحتلال بعد إلغاء الحياة النيابية ومجلس النواب لعام ١٨٨٢ - ومثلت شروط العضوية لمجالس المديريات، وهى قاعدة النظام النيابى لفترة تزيد عن ثلاثين عاما (١٨٨٣ - ١٩١٣)، من ضرورة أن يدفع العضو. مالا مقرراً على عقارات أو أطيان فى نفس المديرية قدره خمسون جنيها منذ سنتين على الأقل، حصرا لعملية العضوية - تقريباً - فى كبار الملاك (القوة القديمة) وحجبها تماماً، عن مثلى الفئات المهنية الجديدة من المحامين والمهندسين والأطباء وغيرهم، وهم طليعة الصفوة الجديدة وظل مجلس شورى القوانين - مثلا - يتألف من عنصرين واضحين: أولهما: الطبقة التركية القديمة.. وثانيهما طبقة الذوات المصريين.

ولأنها، الصفوة القديمة، صفوة «تخلت بوحشية عن الثورة الوطنية واختزلت المسألة القومية فى حدود مصالحها الضيقة، وتحالفت مع اعداء الثورة الوطنية.... وكانت المسألة الوطنية بالنسبة لها كما كانت دائما: استقرار ملكيتهم للأرض، محصول قطن وفير ،

وإمكانية تسويقه بأسعار مجزية، وضرائب منتظمة، والمساس بهذه المصالح هو وحده الذى يجعلهم يشعرون بأن هناك قضية استقلال وطنى يجب أن يتحركوا من اجلها» (١٠).

أما **الصفوة الجديدة** فكانت تتألف أساساً من فئات المهنيين أمثال: المحامين والأطباء والمهندسين، والتجار، والمقاولين والمحاسبين، وهم المثقفون ثقافة غربية، ونظرا لسياسة الأحتلال التعليمية فى التقتير فى تعليم المصريين، فقد الغيت تقريباً - البعثات التعليمية إلى الخارج حتى لا يعود المبعوثون وقد تثقفوا ثقافة عالية ليحلوا حل الموظفين الانجليز، ولكن مجهودات الجمعيات الأهلية ومجالس المديريات - وفيما بعد - الجامعة المصرية كان له الأثر الكبير فى مواجهة هذه السياسة، بحيث اصبحت نسبة الذين يتعلمون على نفقتهم بالنسبة للذين تنفق عليهم الحكومة نسبة كبيرة جداً وهذا يوضح لنا طبيعة الصفوة الجديدة المتعلمة (المثقفة)، إذ أن فرض المصروفات والالتجاء إلى التعليم فى الخارج على نفقة الأهالى الخاصة قد أدى إلى ألا يتمكن من الاستمرار فى التعليم سوى ابناء القادرين الذين يمثل كبار الملاك عمودهم الفقرى.

وخلال ثورة مارس عام ١٩١٩ تم التحالف بين كبار الملاك (الصفوة القديمة) وبين المثقفين العصريين المهنيين (الصفوة الجديدة) بقيادة كبار الملاك، وذلك لإعادة صياغة العلاقة بينهم وبين

بريطانيا العظمى حتى يتداركوا مالحق بهم من خسائر فى تلك الفترة (فترة الحرب الأولى) وكان هذا هو جوهر تصديهم لقيادة الثورة الوطنية وكانت الشرائح العليا من الصفوة الجديدة تشاركهم هذه الهدف، إعادة صياغة العلاقة مع المحتل الاجنبى. أما الشرائح الدنيا من الصفوة الجديدة، المثقفون، الموظفون، فإن ثوريتهم كانت لأسباب أخرى، فإنه نتيجة لثنائية نظام التعليم وجد فى مصر سلمان تعليميان مدارس حديثة. توصل إلى المناصب والنفوذ والثروة، ومدارس شعبية (دينية) لا توصل إلى شيءوكانت سياسة الاحتلال نحو نجلزة الإدارة المصرية عاملا هاماً فى زيادة عدد الموظفين الأجانب عامة والأنجليز خاصة مما أغلق الباب أمام المتعلمين/ المثقفين المصريين .

كانت مسألة احتلال العناصر غير المصرية: التركية والشركسية والأرمنية أولا ثم الشامية ثانياً ثم الانجليزية ثالثا مناصب الدولة، كان عاملا اساسيا فى ثورة طبقة (فئة) المثقفين المصريين. وهو ما يدفعنا لبحث العلاقة بين الأوضاع الاجتماعية للمثقفين وإتجاهاتهم السياسية، أى الظروف الاجتماعية التى تسهم فى صياغة الاتجاهات المختلفة لجماعة المثقفين ازاء الحياة السياسية، إذا أن الزيادة فى إعداد الأشخاص المتعلمين (المثقفين) يؤدى إلى إنبثاق الجماعة المثقفة ذات النزعة الراديكالية، أى أن «راديكالية المثقفين لا تحيا

إلا من خلال عدم الأمان الاقتصادى» (١١) فكأن حالة الفراغ المهنى والتعرض إلى البطالة والتعطل يدفع المثقفين إلى تبنى الحركات الراديكالية والثورية بمختلف اشكالها، وذلك نتيجة عدم التكامل السياسى للمثقف داخل المؤسسة الحاكمة.

وخلال مراحل الثورة وأثناء المفاوضات المصرية البريطانية بدأت الصفوة القديمة (كبار الملاك) تنسحب من الوفد، معسكر الثورة، ليلتفوا حول عدلى باشا يكن، خوفاً من ثورة الفلاحين ليسارعوا للاتفاق مع الأنجليز بشروط أقل من تلك التى عرضها لورد ملنر على سعد زغلول، وبمقدار تراجع الوفد تكون سيطرة الرجعية ومن ثم تصفية الثورة. ولأنها اساساً ثورة سياسية عد مجرد الغاء الحماية، مع بقاء الاحتلال، والحصول على الاستقلال الذاتى نجاحاً . وبصدور دستور سنة ١٩٢٣ تحققت السيطرة تماما لصفوة كبار الملاك مما ساعدهم على أن يعملوا لتحقيق مصالح طبقتهم وأبعاد مصالح الطبقات الأخرى ، فلقد كان الدستور تحقيقا نموذجيا لخريطة القوى الاجتماعية التى وضع فى ظلها اذا «وضعه أصحاب السلطة من الأثرياء وتحت سيطرة الحكومة وفى ظل نفوذها. لذلك خرج يؤكد التفكير التقليدى الذى تسيطر فيه الملكية على الحياة النيابية» (١٢) ـ لذلك لم يكن الصراع ـ فى هذه المرحلة ـ يدور بين صفوة محلية (وطنية) وصفوة أجنبية، ولكن بين صفوة مصرية قديمة وصفوة

مصرية جديدة، هى فى الأساس - جيل جديد (عصرى) من هذه الصفوة القديمة، مما جعل الصراع ضعيفاً وقصير الأمد، بل أنه عمل على تدعيم موقف الصفوة القديمة و تحقيق قدر من الاستمرارية للبناء الاجتماعى، وهى استمرارية ترتبط ولا شك باستمرارية الصفوة المسيطرة، واستمرارية المحافظة على مصالحها.

لقد كانت السمة الغالبة لنظام الحكم فى مصر العثمانية المملوكية أنه كان حكماً مطلقا يقدم المجموع على الفرد، فيكون الفرد مسخراً لخدمة الجماعة، وتفرض عليه الواجبات قبل أن تمنح له الحقوق إنه النظام الاستبدادى، وهكذا تحول الفرد فى ظل هذا النظام إلى رعية، وهو الموقف العام فى الامبراطورية العثمانية، فقد كان العرب يتصرفون فى الناحية السياسية بوصفهم عثمانيين - رعايا للسلطان التركى ونتيجة لنمو وسيادة وسيطرة الدولة المركزية تم تفكك الوحدات التقليدية (الجماعات المحلية) وبدأ بزوغ الفردية - فلم يعد الفرد يعرف السلطة إلا من خلال جماعته المحلية (قريته، طائفته، قبيلته) وبدأت تحل العلاقة الفردية محل العلاقة الأبوية (العائلية) تدريجياً، وتحول الفرد سياسياً من رعية إلى مواطن.

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر زادت وتأكدت صفة (المواطنة) لا فراد المجتمع بتفكك الجماعات المحلية، وتأكيد العلاقة المباشرة بين الدولة (الحاكمة) والأفراد. لم يكن ذلك نتيجة

لسياسات التحضر والعمران والتنظيم الأدارى وبزوغ الدولة المركزية (من النمط القومى) فقط، لكن لظهور الدولة القومية بعد عصر السناجق والكشوفيات وساعد قيام سوق داخلية وطنية واقتصاد مركزى وتطور طرق المواصلات على توطيد دعائم الدولة القومية، بل أن بعض الباحثين يعتبر أن ظهور الطباعة ونمو الصحافة أهم مراحل ظهور الدولة القومية فيقرر أن «الكلمة المطبوعة صانعة القومية» [١٣] وكانت الجماعة القومية الجديدة (الصفوة الجديدة) خير من يمثل هذا الحس القومى ـ الوطنى خلال فترات الصعود الوطنى فيما قبيل الأحتلال.

ولكن ذلك لم يؤد إلى ظهور الشخصية الفردية بل أدى إلى ظهور الشخصية العائلية، كل ما حدث أن الفرد تحرر من الشخصية القروية (الشخصية البدنية) أو بمعنى اخر الشخصية الجمعية، وقد اختفت الأخيرة لتحل محلها الشخصية العائلية، حتى أنه يمكن القول ـ ساسيا ـ أن السلطة السياسية كانت شبه محتكرة داخل مجموعات عائلية وقرابية بعينها.

لقد ظهرت هذه الشخصية العائلية فى نمط الروابط التكاملية والمتمثلة فى الأحزاب السياسية والهيئات التطوعية والجماعات الضاغطة. والتى فشلت فى مواجهة المشكلات الناجمة عن عملية التغير السياسى بسبب طبيعتها العائلية والقبلية ـ حتى أن بعض

الدارسين يصف هذه الأحزاب بأنها « تجمعات سياسية.. الأفضل تسميتها هيئات سياسية لأن مصطلح حزب له قواعد حددها الفكر السياسى ينبغى توافرها فى أى تجمع يطلق على نفسه «حزب» وأهم هذه القواعد: نظرية العمل السياسى. برنامج العمل، واللائحة الداخلية، الكادر.. وهذه القواعد لا نلمسها فى الاحزاب السياسية المصرية» (١٤) لقد كانت تجمعات سياسية تجمع بين المتعلمين والمثقفين وكانت. العضوية لها تقوم على الارتباط الشخصى اكثر منه على المعتقد السياسى.

بل أن هذه الطبيعة العائلية طبعت مفهوم الأمة، وهو أهم المفاهيم السياسية التى تبلورت خلال مرحلتى الثورة العرابية وثورة سنة ١٩١٩. وكما سبق القول وفى إطار المجتمع التقليدى لمصر العثمانية المملوكية لم يكن المصريون يشكلون أمة متكاملة وبداية تواترت الكتابات عن مفهوم الأمة. ورغم ظهور العامل القوى منذ بدايات القرن التاسع عشر، إلا أن المفهوم كان حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر يعنى أمة الإسلام. لكن، ونتيجة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية قامت على أنقاض المجتمع التقليدى، مجتمع مصر العثمانية المملوكية الذى كان «يتنفس فى جو الأمة الإسلامية العالمى، وإلى جانب الأسرة الحاكمة الجديدة التى كانت تتعاقب على عرش البلاد، جيش أهلى، وطبقة (فئة) من موظفين

وطنيين، وطائفة ملاك زراعيين محليين، أى ظهرت **مصالح أهلية** تنفرد بأوضاعها الخاصة، وتصدر فى حركتها عن نفسها، وتقيم هيكل مجتمع جديد... وهذا المجتمع الجديد يتجه قليلا قليلا إلى الشعور بنفسة كشىء يختلف عن المجتمعات الأخرى إسلامية كانت أو غير اسلامية: يتجه إلى تكوين ما ندعوه بالوعى القومى» (١٥).

ووصل الأمر إلى التعبير عن مفهوم الأمة فى مجلس شورى النواب الثالث (دور الإنعقاد الثالث: ٦ يناير ١٨٧٩) المعبر عن الصفوة المصرية الصاعدة (صفوة ألأعيان) فى الرد على خطاب العرش، وقد بلغ التدخل الأوربى فى شئون مصر المالية اقصى مداه، إذ استهلت اللجنة المشكلة للرد جوابها قائلة: «نحن **نواب الامة المصرية** ووكلاؤها المدافعون عن حقوقها، الطالبون لمصلحتها» وهو رد له دلالته الاجتماعية والسياسية على تطور مفهوم الأمة، بين الأمة الاسلامية (مفهوم دينى - ثيولوجى) إلى الأمة المصرية (مفهوم علمانى - قومى) - وهو مفهوم سوف يرد خلال المحضر الأهلى (اللائحة الوطنية) (إبريل ١٨٧٩) وبيان الحزب الوطنى (القديم) (نوفمبر ١٨٧٩) وخلال أحداث الثورة العرابية، لم نعد ازاء مسلمين وذميين - كما كان الحال عند الطهطاوى - بل نحن بأزاء «مواطنين مصريين».

وعبر النديم ومحمد عبده انتقل الفكر السياسى للثورة العرابية

إلى الجيل الثانى من أجيال الثورة الوطنية جيل مصطفى كامل ولطفى السيد، وإذا كان النديم يعبر عن تيار الوطنية الشعبية، فإن محمد عبده يعبر عن تيار الوطنية النخبوية (الصفوية - وطنية الصفوة) وهو تيار «تصالحى نخبوى، تصالحى فى موقفه من الاستعمار، يقبل بالتعاون معه ونيل الاستقلال تدريجيا، ونخبوى فى موقفه الاجتماعى وفكره السياسى، يرفض (المساواة بين الخواص والطبقات الدنيا)» [١٦] مما كان واضحاً - كل الوضوح - فى رأى جماعة حزب الأمة، أصحاب المصالح الحقيقية من كبار الملاك المصريين، فصار مفهوم الأمة عندهم مفهوماً عائليا، فإذا كانت الأمة لدى العرابيين ومصطفى كامل والحزب الوطنى هى كل قاطنى مصر، فإنها لدى لطفى السيد وأنصار الجريدة كانت تعنى: «جماعة أولى الرأى - رؤساء العائلات فى هذا الشعب ونوابه». وراج هذا المفهوم برواج أفكار ومبادىء حزب الأمة. حتى ثورة مارس ١٩١٩ حيث طرح الوفد، بإعتباره أهم مؤسسة قومية مصرية فى تاريخ مصر الحديث، مفهوما حدد الحدود بين «الأمة المصرية وبين الدخلاء أو الخارجين عليها، وشكلت إطاراً محددا للشخصية الوطنية المصرية فى مواجهة خصومها التقليديين، الاستعمار، والأسرة المالكة الأجنبية الأصل، والمتواطئين معها من الذوات سواء مصريين أو من أصول أجنبية ولم يعد هناك أقباط ومسلمون، هناك

مصريون فقط» [١٧] وظل الوفد طوال المرحلة الليبرالية (١٩٢٣ - ١٩٥٣) الحارس على علمانية الحركة الوطنية.

لقد أثرت هذه التحولات السياسية على الجانب الآخر المتمثل فى التحولات الحقوقية. لقد كان العرف هو المسيطر فى العلاقات الاجتماعية/ الحقوقية داخل الجماعات المحلية فى التنظيم الاجتماعى التقليدى فى الطوائف والأحياء والقرى، وهو ما يمثل احتياجات الجماعات المحلية، الجماعات المتجانسة، ويكون التغير الاجتماعى دافعا لانتقال المجتمعات من المكانة (الاجتماعية) إلى التعاقد (القانونى)، إذا كان فى استطاعة الفرد أن يحل بإستمرار محل العائلة، كوحدة للتعامل مع القوانين المدنية. وواكب ظهور الدولة المركزية (الدولة القومية فيما بعد) وبزوغ الصفوة الجديدة، صاحبة المصلحة الحقيقية، ظهور القانون المكتوب بدلا من العرف الشفاهى (غير المكتوب) - فالقانون، كما يعرفه روسكو باوند، هو «ضبط اجتماعى من خلال التطبيق المنهجى لقوة المجتمع المنظمة تنظيماً سياسيا».

وفى التنظيم الاجتماعى التقليدى، (المجتمعات المحلية Community) لم يكن هناك أجهزة مركزية لسن القوانين أو تنفيذها، كان هناك العرف المحلى، أما فى التنظيم الاجتماعى الحديث فقد ظهرت الدولة State، وبدلا من الاعتراف بالعرف

المحلى وإعطائه قوة الإلزام، فإنه «فى ظل نظام قانونى عام فى دولة لها أجهزة تشريع متخصصة محددة فإنه لا دور للعرف المحلى كمصدر من مصادر القانون.(١٨) *

فى ديسمبر عام ١٨٨٢ طالب مجلس النظار المصرى ناظر الحقانية (وزير العدل) التعجيل بتشكيل المحاكم الأهلية، وتم ذلك، وصدرت لائحة ترتيب المحاكم الأهلية وافتتح العمل فى المحاكم الجديدة فى ديسمبر ١٨٨٣: وهو تأكيد لفكرة الدولة الحديثة حيث تقوم العلاقات بين الدولة والفرد مباشرة دون وساطة الجماعات الاجتماعية الفرعية وهكذا أخذت الأدوار الاجتماعية والقانونية لجماعات مثل الأحياء والطوائف والجماعات الدينية فى التلاشى ليحل محلها الفرد والدولة كوحدات قانونية اساسية لا واسطة بينها.

ومن الملاحظ أنه فى غيبة قيمة العدل فى القانون «تسود سطوة الأعراف والتقاليد المحلية، وتعلو قيمة الحارات والطوائف والملل والجماعات الصوفية كجماعات تتولى ماعجزت عنه الدولة من تحقيق العدل ويطبق بجوار القانون الرسمى النافذ من الناحية الشكلية، أعراف الطوائف وتقاليد العشائر والقرى والبطون: (١٩) وهو ما يثبت استمرار وجود العرف المحلى إلى جوار القانون الرسمى.

الهوامش

١ ـ محمد شفيق غربال: «تكوين مصر» مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٥٧ صـ ٣٤، ٣٥.

* ميز السيد الحسينى بين الطابع المركزى القومى (للمجتمعات الحديثة) والطابع المركزى التقليدى (للمجتمع التقليدى) انظر د، السيد الحسيى «علم الاجتماع السياسى: المفاهيم والقضايا» (١٩٨٠) دار المعارف (ط ٣) ١٩٨٤ ص ٢٣٥.

٢ ـ د. محمد أنيس: نفس المرجع السابق ص ٢٧.

٣ ـ شفيق غربال: مرجع سبق ذكره ص ٤١.

٤ ـ د. أحمد زايد: البناء السياسى. صـ ٢٤١.

** دراسة العلاقة بين الحراك الاجتماعى والتغير السياسى: انظر د. السيد الحسينى: علم الاجتماع السياسى ـ الفصل الرابع ص ١٩٩ ـ ٢٤٢.

٥ ـ بير، ج: «دراسات ص ٤٠٦.

٦ ـ عبد الرحمن الرافعى «عصر إسماعيل جـ ٢» (١٩٣٢) دار المعارف القاهرة (ط٣) ١٩٨٢. ص ٩٢، ٩٣.

٧ ـ د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصرى الحديث» جـ ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ١٥١.

٨ ـ د. على بركات: «تطور الملكية الزراعية فى مصر واثره على الحركة السياسية» دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ١٩٧٧ ص ٤٣٩.

٩ ـ د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصرى الحديث» جـ ١ص ٣٢٥ .

* وهى الصفوة الجديدة قبل الاحتلال البريطانى، ولكنها وقد بدلت مواقعها وحققت «أسس استقرارها الاقتصادى بعد أن نجحت فى ازاحة الصفوة الاجنبية وبعد أن استطاعت أن تقيم علاقات مصلحة مع الاستعمار والأسرة المالكة» تحولت إلى صفوة قديمة. انظر: د. أحمد زايد: ٢٩٧.

١٠ ـ د. طاهر عبد الحكيم: مرجع سبق ذكره ص ٢١١ ـ ٢١٢. ص ٢٢٠ التأكيد من عندى.

١١ ـ بريم، روبرت «المثقفون والسياسة» (١٩٨٠) دار المعارف القاهرة ١٩٨٥ ص ٣٦.

١٢ ـ ليندا و، يعقوب: «الحياة النيابية والأحزاب فى مصر ١٨٦٦ ١٩٥٢» (١٩٥٣) مكتبة مدبولى القاهرة (د. ت) ص ٦٩.

١٣ ـ ماكلوهان، مارشال: «كيف تفهم وسائل الاتصال» (١٩٦٤)، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٥ ص ١٨٩ ولمزيد من التفاصيل انظر الفقرة. الثالثة من هذا الفصل: التحولات الفكرية والثقافية.

١٤ ـ د. عاصم الدسوقى: «مصر فى الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ – ١٩٤٥» معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة ١٩٧٦ ص ٣٤.

١٥ ـ صبحى وحيده: مرجع سبق ذكره ٢١٨، ٢٢٠.

١٦ ـ طاهر عبدالحكيم: نفس المرجع ٢٠٣، ص ٢٠٤ ٢١٠.

١٧ ـ نفس المرجع السابق ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

١٨ ـ لويد، دينيس: «فكرة القانون (١٩٦٤) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت ١٩٨١ ص ٢٩٣.

* يرى د. محمد نور فرحات أن «النظام القانونى فى التاريخ المصرى قد تردد بين الوحدة (سطوة القانون الرسمى) فى فترات العدل الاجتماعى، والتعدد (زيادة نفوذ الأعراف والتقاليد) فى فترات تلهى الحكام عن مصالح الرعية» ، انظر «المجتمع والشريعة والقانون» ص ١٦٦.

١٩ ـ د. محمد نور فرحات: «المجتمع والشريعة والقانون» دار الهلال» القاهرة ١٩٨٦ ص ١٦٥.

جـ ـ التحولات الفكرية والثقافية

لقد وضح خلال الفقرتين السابقتين أن الدولة المركزية كانت من أهم أسباب التحولات الاقتصادية والاجتماعية وكذا التحولات السياسية والحقوقية، وكان صعود الدولة القومية حوالى الربع الأخير من القرن التاسع عشر « على أساس ليبرالى يعنى الإنهيار النهائى لمجتمع العصور الوسطى وزوال التأكيد على المميزات الدينية التى كانت شديدة الأهمية حتى ذلك الوقت» (١) وكان ظهور التيار الوطنى الليبرالى من أهم التحولات الفكرية فى تاريخ مصر الحديثة.

وترجع الأصول الأولى لهذا التيار إلى المدارس الحديثة والطباعة، وهما العاملان الأساسيان للتحولات الفكرية والثقافية.

أولا الطباعة:

فى عصر محمد على، وفى عام ١٨٢٢ كان أول مطبوع خرج من مطبعة بولاق، وكان ذلك إيذانا بادخال وسيلة إتصال جديدة، وهى المطبعة، وإعلان عن نهاية العضور الوسطى فى مصر العثمانية المملوكية؛ نهاية عصر المخطوط، وبداية عصر المطبوع.

ولم يكن تحول **المخطوط** إلى **مطبوع** امرأ بسيطاً هينا، بل كانت

له دلالاته العميقة وأثاره البعيدة. فالكلمة المطبوعة - كما يقول مارشال ما كلوهان - كان لها نتائج نفسية واجتماعية واضحة فى تغيير حدود ونماذج الثقافة التقليدية، إذا غيرت المطبوعات الثقافية المدرسية المخطوطة التي سادت العصور الوسطى، فالكتاب المطبوع بوصفة إمتدادا لحاسة البصر - قد كثف فكرة المنظور ونقطة النظر الثابتة، الاتجاه المركزى (المركزية). كما احدثت الطباعة تأثيرا اجتماعياً - سياسياً هاما تمثل فى ظهور (القومية) ونمو الأسواق الجماهيرية ومحو الأمية والتعليم العام، فإنها قدمت للإنسان القدرة على التجرد، أى القدرة على أن يفعل دون أن ينفعل، وهى القدرة على فصل الفكر عن المشاعر، وانتزعت الإنسان من الروابط الأسرية (العائلية)، والطباعة بالحروف المتحركة لم تضف نفسها إلى الكتابة، فوسيلة الأتصال الجديدة لا تكف عن الضغط على وسائل الاتصال القديمة، وتجد لها اشكالا جديدة واستخدامات حديثة، فالطباعة تتضمن مبدأ الامتداد من خلال عملية التماثل أو لتجانس، التى تعد مفتاحاً لفهم المجتمعات المعاصرة، فالمجتمع لمفتوح مفتوح بفضل عملية مطبعية متماثلة للتعليم تسمح لمجموعة جتماعية بان تمتد إلى مالا نهاية عن طريق الإضافة. (التراكم)، كما أن تكرارية وطرازية (نمطية) الصفحة المطبوعة قد زاد من لتأكيد على الهجاء والاعراب والنطق، فإن الطباعة قد أدت إلى نتائج

اخرى، إذ اسهمت فى فصل الشعر عن الغناء، وفى فصل النثر عن البلاغة، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين ـ كما ادخلت المطبعة فكرة أن الزمان والمكان كميتان مستمرتان يمكن قياسهما. وكان الأثر المباشر لهذه الفكرة الغاء صفة القداسة عن كل من عالمى الطبيعة والسلطة، أن التقنية الجديدة ـ عن طريق التفتيت والتجزئة فصلت الله عن الطبيعة، بنفس الطريقة التى فصلت بها الإنسان عن الطبيعة، أو الإنسان عن أخيه الإنسان، ويعتبر ظهور القومية واحدة من أهم واشهر النتائج غير المنتظرة والعديدة التى احدثتها الطباعة، فالتوحيد السياسى للسكان ـ من خلال اللغات العامية والتجمعات اللغوية ـ كان امرا غير معقول قبل أن تحول الطباعة كل لغة عامية إلى وسيلة اتصال جماهيرية ممتدة. (٢)

لقد أدت الطباعة إلى كسر مبدأ الاكتفاء الذاتى الذى كان سائدا بين المفكرين والأدباء، إذ عن طريقها تغيرت طريقة الارتزاق (الأدبى) عما كانت عليه من قبل، حين كان «الأديب أو الشاعر أو المؤلف.. ينظم أو يؤلف ليرضى نفسه وميله، أو ليهدى مؤلفه إلى أمير أو صديق، فاصبح الأدب الآن صناعة وتجارة، يرتزق أصحابها باقبال الجمهور، مثل سائر الصناعات المعاشية بسبب إنتشار الطباعة، وتعدد النسخ وبيعها» (٣) ويرتبط بهذا المبدأ، مبدأ اخر هو الدورية أو التكرارية وهو ما كان صفة للظاهرة الاجتماعية، متأثرا

بالظاهرة الطبيعية، وكان ظاهراً فى الزام الفرد بإلا يخرج عمله عن التكرار، وقد تبدى هذا، قبل الطباعة، فى صور التأليف فى العلوم العربية (التاريخ، النحو والصرف، البلاغة) فكان هناك **المتن**، وهذا المتن الموجز له **شرح**، والشرح له **حاشية**. والحاشية عليها **تقرير**، أو **هامش** *، وهى سمة التأليف فى العصر المملوكى العثمانى ، وبعد أن كان العصر المملوكى هو عصر الموسوعات. كما اطلق عليه بحق «رأينا العصر التالى له، عصر ما قبل الطباعة، عصر يعج بالمتون والشروح وشروح الشروح، بل واختصار الشروح أو التحشية عليها وتهميشها والتنبيه على ما فات واضعيها» (٤)

ولذا يمكن القول أن عصر المخطوط هو ـ إلى حد كبير ـ عصر الشروح والهوامش، أما عصر المطبوع فهو عصر التأليف، التأليف بمعناه الحديث، وليس التقليدى، وفى عصر محمد على توقف التأليف التقليدى، لتبدأ حركة الترجمة ولتستمر طوال عصر محمد على، ولم تبدأ حركة التأليف إلا فى عصر إسماعيل أى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبدأ معها مفهوم جديد للتأليف والتعليم يتضمن «عناصر الإبتكار والاكتشاف ومواجهة أفكار ونتائج جديدة لم تكن معروفة من قبل، وهو مفهوم يتعارض مع المفهوم التقليدى الذى كان يدور حول تحصيل ما كان معروف بالفعل» (٥) وقد ارتبط بحركة التأليف مبدأن، كسر مبدأ الاكتفاء الذاتى و تأكيد مبدأ القومية (كسر

مبدأ المشاعية) - ذلك أن حركة الترجمة خاصة فى مجال كتابة التاريخ، وعن طريق ترجمات الطهطاوى، وتلاميذه فى مدرسة الألسن، قد وفرت للمرة الأولى مجموعة من الكتب التاريخية تؤرخ للعالم فى عصوره المختلفة، وقبل هذا لم يعنى المؤرخون المسلمون إلا بالتأريخ للعالم الإسلامى ولم يحاولوا أن يؤرخوا للعوالم أو للشعوب غير الإسلامية تأريخا خاصاً، وهو ما يعد كسراً لمبدأ الاكتفاء الذاتى فى كتابة التاريخ

أما تأكيد مبدأ الهوية القومية، أى كسر مبدأ المشاعية، فإنه يرتبط بمؤلف الطهطاوى الذى قدمه عام ١٨٦٨ بعنوان «أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل» إذ فيه كان الطهطاوى أول مؤرخ فى مصر، عرف تاريخ مصر القديم على حقيقته فى ضوء ما وصلت إليه الكشوف الاثرية وما كتبه المؤرخون الأوربيون فى عصره، وأول مؤرخ مصرى آمن بأمجاد هذا التاريخ المصرى الفرعونى القديم، لم يلعنه ولم ينتقص من قدره، لذا نراه، عندما أراد أن يؤلف كتابه فى التاريخ «لم يبدأ بالفتح العربى، أو بظهور الإسلام، أو ببدء الخليقة كما كان يفعل سابقوه جميعا من المؤرخين فى العصر الإسلامى، بل بدأ بتاريخ مصر القديم وخصص الجزء الأول لتاريخ مصر فى عصور **الفراعنة والبطالمة والرومان والبيزنطيين** ووقف عند **الفتح العربى** وهو بذلك قد قدم رؤية مختلفة

وفهماً جديدا للتاريخ المصرى، لقد فهم التاريخ المصرى فهماً جديدا، ونظر إليه نظرة شاملة، وإدرك إنه تاريخ مستمر وأن الحضارة المصرية سلسلة متصلة الحلقات» (٦) وهو تعبير جديد ومظهر من مظاهر الوعى القومى.

وإلى الطباعة أيضا يرجع الفضل - من الناحية الفكرية والثقافية - إلى تأكيد بزوغ فكرة الفردية، الشخصية الذاتية، ففى عصر المخطوط عموما كان دور المؤلف غامضاً وكان التعبير الذاتى لا يثير أي إهتمام إذا أن **الثقافة المخطوطة** قد دعمت من الأساليب الشفاهية فى التعليم وقوت هذه الثقافة الشفاهية من دعائم الأمور المتعارف عليها بترديدها، أما «**الثقافة المكتوبة** فقد علمت الإنسان وجهة النظر... واصبحت المعرفة دراية بالتفسيرات المختلفة، أو قدرة على التوصل لمعنى الأشياء. وكان إدراك التنوع يعنى إمكان النقد والتحليل والتأليف المتجدد معاً» (٧). وقد لعب الكتاب المطبوع دورا مهماً فى صياغة الفردية الحديثة، إذ أن التفرد يقوم على الخبرة الخاصة، ولا سيما خبرة الإطلاع الخاصة وهو ما أصبح ممكناً، بفضل الكتاب المطبوع، وهو مصدر للمعرفة والخبرة يمكن (بل ينبغى) أن يقرأ ويهضم فى خلوة، وكانت الطباعة قد وضعت الكتب فى متناول المتعلمين والمثقفين، مما جعل القراءة بصوت عال مضيعة للوقت، وتيسر للبعض أن يقرأوا لأنفسهم «والقراءة على

أنفراد أسرع من القراءة جهرة، ولكنها أدت أيضاً إلى تفسيرات شخصية لا تتحكم فيها تفسيرات الجماعة. وكان من اثر ذلك أن أفكار الناس لم تعد تنمو على منوال واحد أو بالإيقاع نفسه.. ولما لم يعد الفرد الواحد قادرا على معرفة كل ما هو مكتوب، فقد تعلم مختلف الناس أشياء مختلفة، وأصبحوا أكثر تخصصاً فى معرفتهم وأكثر فردية فى خبراتهم» (٨).

وهكذا اثرت الطباعة فى الإتجاهات الفردية والقومية، ولكن أهم إنجازاتها كانت فى تغير سمة الفكر الغالبة من الفكر الدنيى إلى الفكر العلمانى، وهو ما ساعدت عليه المدارس المدنية الحديثة.

ثانيا المدارس الحديثة:

وبداية يجب إلا ننظر إلى التعليم بإعتباره عاملا من عوامل التغير الاجتماعى فالاتجاه إلى التعليم نتيجة لاسبب.. عملية وليس عامل.. فهو نتيجة التأثيرات المدنية، وكان، خلال عصر محمد على، قد تم اقتباس النظام التعليمى الفرنسى، أى تقسيم التعليم إلى مدارس ابتدائية وثانوية وعالية، وبإنشاء ديوان المدارس، عام ١٨٣٦، تحول التعليم الدينى فى مصر إلى علمانى، وبدأت الدولة تشرف على التعليم تدريجياً، فقد صدر قانون التعليم الابتدائى وكان سبباً فى إلغاء الكثير من الكتاتيب، واشرف ديوان المدارس على جميع

المدارس فى مصر. وبنهاية عصر محمد على وبإغلاق الكثير من المدارس ومعاهد العلم، خلا ميدان التعليم من أية مؤسسات تربوية اخرى، لانهيار النظام التعليمى الحديث، مما حدا بالاهالى إلى الاتجاه إلى النوع الوحيد الموجود، فالحقوا ابناءهم وبناتهم بمختلف المعاهد الأجنبية حتى اصبحت هى المعاهد الوحيدة ذات الاثر الثقافى فى مصر، وخلال عصر إسماعيل، تم إعادة إفتتاح المدارس المختلفة التى سبق أن انشأها محمد على، وإفتتاح مدارس جديدة، وإعادة إنشاء ديوان المدارس عام ١٨٦٣، مما ساعد على ازدياد الاهتمام بالتعليم العلمانى**.

وقد أدى ذلك تدريجيا إلى تفتيت الاحتكار التعليمى للازهر وفيما بعد - خلال الإحتلال البريطانى - كانت الجهود الأهلية، نتيجة لسياسة التقتير فى تعليم المصريين، الممثلة فى سفر البعوثين المصريين على نفقتهم ورعاية الجمعيات الأهلية ومجالس المديريات، اثرها فى محاربة هذه السياسة.

كانت الفكر الاسلامى كحصيلة تاريخية ضخمة فى مجال القانون والفلسفة والاجتماع والسياسة والاقتصاد والتربية، إنما هو تراث مشترك.. وهو أساس وحدة الفكر العربى. ولكن فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ونتيجة لصدمة الغرب (أو صدمة الحضارة) واجه مجتمع المفكرين والمثقفين، موقفاً جديداً وخبرة مستحدثة، ليس له

سابق عهد بها من قبل، ومن ثم طرحت عليه مشاكل لا يستطيع أن يواجهها فى إطار المؤسسات والابنية الثقافية والفكرية القائمة، ومن ثم وجد المثقفون إنهم لم يعودوا يمتلكون إطار فكريا يتسم بالوحدة والتجانس، بل تمزقوا بين عالمين « العالم القديم الذى تعودوا عليه ويشكل تراثهم التاريخى ولكنهم يزدادون معرفة بنواقصه وسلبياته، والعالم الجديد الذى لم يستوعبوه بعد ولكنهم يقفون إزاءه وقفة الانبهار والرغبة فى الاستفادة من منجزاته» (٩) لقد فقد المجتمع تجانسه الفكرى نتيجة لعملية التغير الاجتماعى المتزايدة، ولم يعد الفكر الإسلامى هو الإطار الفكرى لمرحلة التغير، إذ انتظم المفكرون فى ثلاث مدارس وثلاثة إتجاهات:

١ـ الإتجاه الدينى الإسلامى:

لتحقيق النهضة فى إطار إسلامى، ونظر هنا إلى الدين بإعتباره قوة اجتماعية قادرة علىٰ تحقيق التآلف الاجتماعى والتضامن الروحى والمعنوى وشمل هذا الإتجاه إتجاه **الأحياء السلفى** وإتجاه **التجديد العصرى.**

٢ـ الاتجاه التوفيقى:

إنعكاسا للطبيعة الإنتقالية (Transitional) المجتمع، جمع الفكر بين تقاليد الثقافة العربية الإسلامية من ناحية، والأفكار الجديدة للثقافة الغربية من ناحية أخرى.

٣- الإتجاه العقلانى العلمانى:

- الذى استهدف إقامة مجتمع حديث (عصرى) مماثل لتلك المجتمعات القائمة فى أوربا والتى لا تبقى على التقاليد إلا بمقدار فائدتها ووظيفتها الاجتماعية، وبالقدر الذى لا تشكل فيه عقبة أمام تطور المجتمع وتقدمه.

لقد فقد المجتمع تجانسه الفكرى، نتيجة لانتشار التعليم العلمانى (المدنى) وتطور الصحافة السياسية وحركة الترجمة، وكان محور هذه الأفكار النخبة مستمر (الصفوة) الثقافية ذات التعليم الحديث ولكن لابد لنا من أن نتذكر أن ارتخاء هيمنة الفكر الدينى (الإسلامى) على المجتمع بمرور الزمن خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، لم يترتب عليه - كما حدث بالنسبة للمجتمع المسيحى الاوربى خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر - «استبدال إخلاق **اجتماعية**، بإخلاق **دينية** وتضييق نطاق التشريع الدينى، فالذى حدث هو الإنهيار الداخلى لوضعه وقوته الفعالة واختفاؤهما فى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية.» (١٠).

لقد كان هذا الاختفاء تدريجياً فى مصر، إذ ظل حتى النصف الأول من القرن العشرين كما هو، فكانت «الزعامة فى مصر إلى ذلك الوقت (١٩٠٧) باقية فى إيدى رجال الدين، من علماء الأزهر، أو من

مشايخ الطرق الصوفية، والزعامة المصرية كالكتابة المصرية، كانت فى أول أمرها فى ايدى الازهريين من علماء الدين ثم اصبحت فى ايدى المدنيين من الحقوقيين والأدباء والصحفيين» [١١] لقد كانت الزعامة التقليدية (الاب ورجال الدين وشيوخ العشائر وشيوخ الطرق الصوفية وشيوخ الريف) هى الزعامة الغالبة فى المجتمع المصرى، حتى نهايات القرن الثامن عشر.

وإذا كان المجتمع قد فقد تجانسه الفكرى بظهور تيارات وإتجاهات فكرية مغايرة، فإن التحولات الثقافية* كانت تميل إلى الوحدة بدلا ممن المتعدد، فلم تعد هناك ثقافات متعددة (تمثل الجماعات المحلية المتعددة فى التنظيم الاجتماعى التقليدى) ولكن أصبح هناك ثقافة واحدة، حضرية (تمثل الصفوة الاجتماعية الجديدة فى التنظيم الاجتماعى الجديد) وكان هذا تعبيراً عن نفى الجماعات المحلية وهو ما تم التعبير عنه والتقنين له عبر رموز الدولة القومية، المجالس النيابية، الدستور.

وطبقا لمبدأ الإكتفاء الذاتى، كانت هناك ـ خلال العصر المملوكى العثمانى ـ ثقافات متعددة يتم إنتاجها وإستهلاكها عبر وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى. ففى مجتمع **المدينة** كان هناك الشعراء أصحاب الحرف، وهم مجموعة من شعراء العامية، قدموا إبداعاتهم عبر الأدب العامى الذى نشأ «من الانفصال الاجتماعى، ولذلك فقد

وجدنا الشعراء وقد اعتصموا بلغتهم وصوروا فيها حركات عقولهم وثقافتهم وحياة مجتمعهم، ومن هنا اصبح من اليسير أن نستشف حياة المجتمع المصرى فى هذا الأدب العامى، الذى كان فى ذلك العصر (العصر المملوكى) بمثابة مقاومة شعبية» (١٢) وكان هناك الشعراء المتصوفون الذين عبروا عن الأفكار الصوفية، مثل الحب الإلهى ووحدة الوجود ونظرية الحلول والنور المحمدى فى قصائدهم وأعمالهم، وهو ما انشأ نوعا جديدا من الأغراض الشعرية هو مدح رسول الله (ﷺ) وهو ما بدأ به الأمام البوصيرى وتتابع الشعراء بعده يقولون فى هذا المقام الهائل وقد غزت الطرق الصوفية هذا الإتجاه وساعدت على إنتشاره.

وكانت هناك طوائف المداحين وبضاعتهم كلها فى مديح النبى والاولياء، والتحدث بماثرهم ومناقبهم، ولأنهم ـ فى العادة ـ يفتتحون قصصهم ويختمونها بمدح طه الرسول عرفوا بالمداحين، وكذا طوائف المنشدين وهم طائفة من الفنانين الهائمين يطفون بالقرى والمدن، حيث تقام الموالد للأولياء، وفى أيام المواسم والأعياد وهم يتغنون بالأشعار والأزجال، وطائفة الادباتية وهم طائفة من الفنانين الشحاذين يستجدون الناس فى الطرقات، وفى المحافل العامة، بأنواع من الشعر الفكاهى، والزجل الساخر، وطائفة الدراويش (أهل الوجد) وهم يتجمعون فى محافل الاوراد وحلقات الذكر فى الموالد

يتطارحون الأغانى فى الهيام بالذات الإلهية والحديث عن سلوك الطريق. هذا بخلاف فنون التمثيل الشعبية مثل خيال الظل والعروض المرتجلة للفرق الجوالة.

وفى **الريف** كان الانتشار لنوع من الأدب الشعبى هو القصص الشعبى وشاعر الربابة، إذ حرص الفلاح كل الحرص على سماع قصص ألف ليلة وليلة، وعنتره ابن شداد، وسيف بن ذى يزن، وأبو زييد الهلالى، والزير سالم وغير ذلك من القصص الشعبى، إضافة للسامر الشعبى، حيث يقدم فن التمثيل المرتجل.

ومع نمو المدن وازدياد عدد سكانها، ودورها (وظيفتها) السياسى والاقتصادى والتعليمى والادارى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وضح دور المدينة فى نقل الثقافة الحضرية (الموحدة) إلى المناطق الريفية، لأن انتقال العناصر الثقافية الحضرية إلى مختلف الأقاليم كان من الأمور الضرورية لتدعيم النظام السياسى، ولا يتحق ذلك إلا إذا استطاعت الحكوة المركزية، (الدولة القومية فيما بعد) ، التوصل إلى صيغة تمكنها من الحصول على الفائض الاقتصادى من المناطق الزراعية، وإلى التوصل لاساليب متنوعة ومتعددة، تبدأ من التأثير الايديولوجى على سكان الريف حتى اللجوء إلى العنف والقوة، فالمدينة فى نهاية الأمر «تميل إلى التعبير عن **ثقافة حضرية عامة** تتجاوز كل الثقافات الفرعية

التى تعبر عنها الجماعات الاجتماعية المختلفة» [١٣] لذا توازى نفى الجماعات المحلية المكونة للتنظيم الاجتماعى التقليدى، مع عدم التعبير، أو عدم الالتفات إلى الثقافات الفرعية، ثقافات هذه الجماعات، وتم التحول من الثقافات **المتعددة**إلى الثقافة **الموحدة،** وهى ثقافة الصفوة الجديدة، ثقافتها الرسمية.

ويمكن القول أن أهم نتائج التحولات الثقافية هو بروز التعبير الشخصى (الذاتى)، ومع نهاية القرن، كان الدور المهم الذى قام به **المنفلوطى**، إذ لم يعد الهدف من تطوير أساليب الكتابة التقليدية هو التيسير على القارىء، أو ترغيب القارىء، أو تقريب عالم الفنون والعلم الحديث إليه، كما هو الحال عند الطهطاوى وعلى مبارك والنديم. إنما كان الهدف هو تفقد المسالك إلى نفس القارىء وإمتلاك ناصيته، الهدف هو التواصل على مستوى الخبرة الذاتية والشعورية والفردية.

ولذا فإن جماليات التعبير عنده هى جماليات التعبير النفسى وجماليات التوافق بينه وبين القراء، لاجماليات الأجناس الأدبية وتقاليدها، أو جماليات أدب المعارضة، وليس البيان هو إتقان الوان البيان والمحسنات اللفظية، وإنما هو القدرة على **التعبيرعن النفس** وعلى التواصل مع القارىء (أو المستمع). ويعنى هذه رفض جماليات النماذج والقوالب الأدبية المتوارثة، والتحرر من أساليب التعبير غير

الشخصية كما تتجلى فى المقامة وفى الرسائل الأخوانية، وغير ذلك من أساليب الكتابة التى تعيش على التقليد والاقتباس والتضمين.

إن الإنجاز الجديد الذى استحدثه **المنفلوطى** يكمن فى إستجابته لجمهور القراء الجديد، وفى إنتقاله باساليب التعبير فى المستوى **غيرالشخصى** إلى المستوى **الشخصى** (الذاتى)، ومن مستوى اللغويات الخارجية إلى المستوى الوجدانى الشعورى.

لقد نشأ «الادب المنفلوطى» استجابة لصدمة التغيير Change Impact والمؤثرات الغربية الجديدة فى المجتمع التقليدى، وتعبيراً عن «المجتمع المستعمر المفتوح للغرب، وفى ظل إقتحام المدنية الغربية المتفوقة للمجتمع التقليدى» (١٤).

وكان لبزوغ الفردية اثره المهم فى تخلى الثقافة عن سمة (الجماعية) التى كانت غالبة فى المجتمع التقليدى. لقد كان الإنتاج الجماعى للجماعات المحلية (كما يتبدى فى فن السيرة وفن التمثيل وفن الغناء وفن الموسيقى وفن الأنشاد وفن المديح) وهو الصفة الغالبة على الأعمال الفنية/ الثقافية فى المجتمع التقليدى.. ومثال ذلك فن الغناء، فقد برز من خلاله نمو الطابع الفردى والطابع القومى، لقد شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر هذا التحول الثقافى المهم حيث مر فن الغناء/ الموسيقى بطورين هامين هما:

أ- مدرسة الصهبجية (من حوالى ١٨٤٠ - ١٨٩٠):

والصهبجية هم جماعة من المغنين اشتهروا فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر بغناء الموشحات التى جلبها إلى مصر الملحن شاكر الحلبى فى القرن السابع عشر، وكان «الأصل فى غناء الموشحات أن تؤديها الجماعة، ولم يكن الغناء فى مستهل جماعة الصهبجية ذا طابع خاص مميز » (١٥) أى أن الأداء كان جماعياً، والألحان (الموشحات) كانت أندلسية، ويعد الشيخ محمد عبد الرحيم (الشهير بالمسلوب) أول من حاول أن يوجد الأغنية المصرية الصحيحة، فقد كانت الحياة الغنائية تعيش فى مفترق الطرق بين منابع موسيقية مختلفة «وكانت هناك الموسيقى التركية بإنغامها الغريبة عن بيئتنا وطابعنا، والألحان الأندلسية ذات الطابع المتشابه.. ولم يكن فى مصر موسيقى مصرية معبرة» (١٦) وقد عمل الشيخ المسلوب اقصى ما يمكن أن يعمله فنان موهوب لخلق موسيقى مصرية اصيلة ذات طابع مميز، ينبع من بيئتنا ويصور أحساسنا، فقد أمكنه أن يبعد عن أذان الشعب، ما كان عالقا بها من نغم تركى ولحن إندلسى، وقد تبلور ذلك فى تلحين الادوار، وهو القالب الغنائى الجديد الذى برع فيه رواد مدرسة النهضة.

ب- مدرسة النهضة (من حوالى ١٨٩٠ - ١٩٢٣):

وترتبط مدرسة النهضة الموسيقية باسم عبده الحامولى ومحمد

عثمان إذ طورا **الدور**، الذى كان قد تحدد فى زمن الشيخ المسلوب، وابتعدا عن غناء الموشحات القديمة، لذا يمكننا أن نعد الدور بداية للتعبير الفردى (الشخصى/ الذاتى) والتعبير القومى (المصرى).

ويعد عبده **الحامولى** زعيم المدرسة الغنائية الحديثة (الوسيطة) ومحرر الأغنية المصرية من النبرات التركية والحلبية. أما محمد **عثمان**، وكان إنجازه المهم فى مجال التلحين والأداء، فإليه يعزى إبتكار أسلوب الحوار المتبادل بين المغنى وجماعة المنشدين (المذهبجية) وهو ما يسمى بالهنك، لقد بزغ **الصوت المنفرد** صوت المطرب الفرد، وكان عليه أن يتغلب على (يتحاور مع) الجماعة / المجموع (المذهبجية) . لقد بلغ الدور على يد محمد عثان قمة تطوره. أما الطابع القومى في الموسيقى فقد بلغ غايته على يد سيد درويش، رائد المدرسة القومية فى الموسيقى الحديثة.

بقى أن نتحدث عن الثقافات الشفاهية والثقافة المكتوبة. فى المجتمع التقليدى وعبر وحداته التنظيمية، كانت الثقافات الفرعية، المحلية، تنتقل من جيل إلى جيل عبر المشافهة، لقد دعمت الثقافة المخطوطة الأساليب الشفاهية فى التعليم تدعيماً كبيراً. وارتبط هذا بالتعامل مع **الاذن** تعاملاً اساسياً، كما ارتبط بمسألة الإرتجال كذلك. لقد دعمت ثقافة القرية الشفوية دعائم الأمور المتعارف عليها بترديدها على نحو رتيب، فالإنسان ـ التقليدى ـ فى القرية «تعلم عن

طريق الاستماع» (١٧).

أما ثقافة المدن، الثقافة الحضرية، فهى ثقافة مكتوبة، ففى المدينة لا يؤمن الإنسان «إلا بما يراه، أن حياة المدن المتجردة من العاطفة الشخصية ساهمت فى تطور الشخصية، العين والتعين، أو العين والأنا على السواء، أن المدينة «جعلت **العين** والأنا أكثر أهمية مما كانت عليه فى القرية» (١٨) وقد سادت العين، كوسيط لتلقى الثقافة، تدريجيا خلال فترة الدراسة، ولما كان نقل المعارف والثقافات، فى المجتمعات التقليدية تتم عن طريق المشافهة، فإن **الارتجال**، الإضافة والحذف والاختصار والاستطراد، كانت السمة الغالبة لطبيعة عملية الرواية أو التلقين، إذ كان الارتجال بمثابة الإبداع الخاص/ الفردى. وفى فن الغناء كل الارتجال سائداً فى المدرسة الأولى (مدرسة الصهبجية)، أما عبده الحامولى، فإنه فى تلحينه الأعمال الغنائية قد وضع لها لحنا ثابتاً بعد أن كانت تعتمد على الارتجال، وصار الارتجال يتضاءل ويختفى تدريجاً، وعلى يد سيد درويش تم تلحين الأدوار فى قوالب ذات حبكة فنية لا تترك للمؤدى مجالاً للتلاعب بها والتصرف فيها.

ومن التحولات الثقافية المهمة كذلك، تغير أنماط **العمارة** وتخطيط المدن وعادات تناول الطعام وأسلوب الحياة.

بصفة عامة هجر الكثير من الأهالى الملابس الشرقية، كالجبة

والعمامة والعباءة وارتدوا الطربوش والملابس الاوربية، وأخذت المرأة الثرية بالزى الاوربى وابتدأت المنازل تبنى على الطراز الأوربى، وانشئت الحدائق والشوارع الواسعة وتغير نظام تخطيط المدن القديم، فابتدأت الشوارع الضيقة الملتوية والأزقة تختفى من الأحياء الحديثة.

لقد تميز البيت العربى/ الاسلامى بانه «مغلق كلية تجاه الخارج، ومنفتح فقط على الداخل، وعن طريق صحن الدار، ومن هنا كانت هناك علاقة بين بناء البيت وبين التنظيم الدينى (الطائفة المغلقة) والاجتماعى (الجماعات المحلية) أنه بنيان يتوافق مع مفهوم النظام العائلى القائم على سلطة الأب، إذا يوفر له بيئة مغلقة، ويساعد هذا على تحقيق العزلة/ السرية التى يحيط بها الرجل المسلم حياته الخاصة. وإذا كان الشكل الحلقى والمغلق هو الطراز الغالب الأشارة إليه، لتماثله مع الأشكال الحلقية الأخرى فى التنظيم الاجتماعى التقليدى فإن الربع كان حلاً قاهرياً » (١٩) لمسألة المسكن الجماعى، وهى صفة لسكن أفراد الطبقة الوسطى، حتمته ضرورة الحياة المشتركة فى مبنى جماعى. وكان التغير فى المساكن من أهم التحولات الثقافية فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ففى عصر إسماعيل، عصر التجدد الاجتماعى، أخذت الطرق المعمارية التقليدية / القديمة تسير إلى الزوال، وحلت محلها

الطرق المعمارية الحديثة/ الأوربية وأصبحت المنازل تفصل أدواراً ادوار على الطريقة الغربية كل دور مستوفى لوازمه ويشتمل على عدة غرف لكل نوع استعمال خاص.

كما تم إعادة تخطيط المدن على النمط الأوربى. لقد خلق الخديو إسماعيل القاهرة الجديدةو مثلما خلق نابليون الثالث باريس الجديدة. فغدت القاهرة على نسق عواصم الأمم المتمدينة فى الترتيب والنظام وتنسيق المبانى وتوسيع الطرق وغرس الأشجار. لقد حلت عاصمة الخديو محل المدن الأقليمية، مدن الجماعات المحلية، وصار التنظيم المركزى للمدينة والشوارع هو السمة الغالبة مما يمكن معه القول أن الشوارع الواسعة التى تلتقى كلها عند القصر أو القلعة أو الأقواس التذكارية الضخمة هى طريقة مسرحية لجذب الإنتباه إلى سلطة الملك (الخديو). ومع ذلك فإن إستقامة الشوارع وإنفتاح المنازل لم يؤديا إلى زيادة التعارف، بل أديا إلى **عزلة** الإنسان، فقد تفكك المجتمع التقليدى، المجتمع المغلق المستتب الآمن ربما كانت المساكن مغلقة، منغلقة على ذاتها، ولكن الشوارع التقليدية المتعرجة أدت إلى توثيق عرى الجيران، لقد كانت الحياة التقليدية حياة تقوم على**المشاركة** لا على الفرجة.

أما عادات تناول الطعام، مطلب الطعام وادواته، فقد أصابها التغير كذلك إذ كانت ملاعق الفقراء والأغنياء من الخشب، غير أن

ملاعق الأغنياء من خشب البقس وملاعق الأمراء، من خشب الابنوس، ويندر عمل الملاعق الفضية عند اكابر الأمراء، فلما حصل الاختلاط وامتدت التجارة واتسع نطاق الزراعة وساكن الاجنبى الوطنى ـ كما يذكر **النديم** ـ و«يتبادل الفريقان الزيارة، قبح الغربى اقتصاد الشرقى وعده بقاءا على الهمجية والتوحش وحسن له التوسع فى المأكل والمشارب.. فهجم الوطنى الفقير والغنى والأمير على المحسنات الغربية يشتريها بنفيس الذهب وتعلم التفنن فى المطاعم والمشارب حتى صارت آنيته مركبة فى مئات من الصحون المختلفة الأشكال والكاسات المتنوعة، إذ صنع له أوانى للشوربة وأوانى للحم واوانى للسمك وأوانى للخضر واوانى للسلطة واوانى للسردين واوانى للبيض... وكاسات للماء القراح وكاسات للنبيذ وكاسات للكنياك وكاسات للبيرة وكاسات للابسنت وكاسات للشمبانيا وكاسات للنساء غير كاسات الرجل» [٢٠] غير أن أهم التغيرات ـ التى رصدها **النديم** فى ذكاء ـ ما صار إليه الحال من أن كل فرد ياكل وحده على القاعدة الافرنجية ـ لقد صارت عادات الاكل الجماعى عادات فردية.

والخلاصة، أن الفردية، ونمو المصلحة الذاتية، كقيمة من القيم الفردية، فى مقابل التضامن، وهى قيمة من القيم الجماعية، قد عجل بإنهيار نمط حضارة العصور الوسطى.

لقد كانت القيم ذات طابع جمعى، ومعنى هذا أن قيم الشخص لم تكن منفصلة عن قيم الجماعة وكان من أهم هذه القيم الاجتماعية / الدينية قيمة التضامن، لقد خلق الانتماء المشترك للاسلام تضامنا عميقا بين أعضاء المجتمع. ومع تغير النظرة إلى الحياة، وتغير نسق القيم التى ترتبط فى كل مرحلة تاريخية/ اجتماعية ارتباطا بنائياً ووظيفياً بالانساق الاجتماعية الأخرى، إذ ان كل تغير فى هذه الإنساق يؤدى إلى تغير مصاحب للقيم، لأنها فى جوهرها عبارة عن الأيديولوجية التى تصور الاتجاهات الرئيسية التى تنبعث عن استقرار النظام أو توازنه على نحو معين، وهى التى تعين أو تحدد الأبعاد المرعية فى العلاقات الاجتماعية، لذا كانت **المصلحة** من أهم القيم الفردية البازغة. حتى أن احد المؤلفين يعزو إنهيار حضارة العصور الوسطى» إلى تحكم المصلحة الذاتية فى جميع ارجاء المجتمع» (٢١) أى إنهيار المجتمع التقليدى لإنهيار قيمة الأساسية لا مجرد اقتصادياته.

***

أتضح لنا ـ خلال فقرات هذا الفصل ـ آليات تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، للجماعات المحلية، وبزوغ التنظيم الاجتماعى الجديد، والجماعة القومية الجديدة، فى المجتمع المصرى الحديث.

وقد صاحب ذلك تغير طبيعة الحياة الاجتماعية من الحيا:
الاجتماعية الجماعية، حيث الملكية المشاعية (للأرض الزراعية
والإنتاج الفكرى والثقافى) والثقافة المحلية (المتعددة) الشفاهيا
والقانون العرفى (المتعدد). إلي الحياة الاجتماعية الفردية حيث
الملكية الخاصة (للأرض الزراعية والإنتاج الفكرى والثقافى
والثقافة الحضرية (الموحدة) اللفظية، والقانون الوضعى (الموحد).

وقد وضح لنا أن مفهوم الفردية هنا، يعنى العائلية، إذ لم تتفكك
وحدات التنظيم الاجتماعى إلى مجموعة الأفراد/ الأشخاص، بل
تفككت إلى مجموعة من العائلات (الأسرة الكبيرة - الممتدة). لذا
كان مفهوم الأمة والملكية وغير ذلك من المفاهيم عائلياً، حيث
سيطرت العائلة على الأفراد ولم تتضح الشخصية الفردية خلال فتر
الدراسة.

وقد صاحب ذلك أيضاً الإنتقال من التعددية الثقافية (للجماعات
المحلية) إلى ثقافة الموحدة (للجماة القومية - الصفوة الجديدة
والانتقال من الثقافات الريفية والبدوية والشعبية إلى الثقاف
الحضرية، ثقافة المدينة.

الهوامش

١ ـ د. أحمد عبد الرحيم مصطفى: «تطور الفكر السياسى فى مصر الحديثة» معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة ١٩٧٣ ص ٥٠.

٢ ـ ماكلوهان، مارشال: مرجع سبق ذكره ١٨٩ ـ ١٩٨ الفصل الثامن عشر: «الكلمة المطبوعة ـ صانعة القومية».

٣ ـ جرجى زيدان: «تاريخ أداب اللغة العربية» جـ ٤ (١٩١٤) دار الهلال. القاهرة (د. ت) ٦٦.

* فى إشارة ذكية إلي طبيعة المونولوج الفردى (المناجاة) يقول عباس خضر أن «الكاتب (محمد تيمور) لم يستطع أن يضمن حواره ما أراد من تعبير عنها وتصوير لها (شخصية عبد الستار أفندى) فلجأ إلى اصطناع ما يشبه الحاشية أو الهامش وجعل خشبة المسرح تخلو إلا من عبد الستار مفردا له مشهد كاملا قصيرا..»

انظر: «محمد تيمور ـ حياته وادبه» الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦. ص ١٤٥.

٤ ـ عبد الوهاب حمودة: «صفحات من تاريخ مصر فى عصر السيوطى» الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٥ ص ١١.

٥ ـ د. على الدين هلال: «التجديد فى الفكر السياسي المصرى الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة. ١٩٧٥ صـ ٣٤

٦ ـ د. جمال الدين الشيال : «التاريخ والمؤرخون فى مصر فى القرن التاسع عشر » مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٧٠ ،٧٢.

٧ ـ رايلى، كافين: «الغرب والعالم» جـ ١ (١٩٨٠) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٥ ص ٨١.

٨ – رايلى، كافين: «الغرب والعالم» جـ ٢ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب ـ الكويت ١٩٨٦ ص ٢٧١.

** انظر عبد الرحمن الرافعى: «عصر إسماعيل» جـ١ الفصل التاسع: التعليم والنهضة العلمية والأدبية ص ٢٠١ ـ٢١٠.

٩ ـ د. على الدين هلال: التجديد...... ص ٣٢.

لمزيد من التفاصيل انظر د. أحمد عبد الرحيم مصطفى «حركة التجديد الإسلامى فى العالم العربى الحديث» معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧١ ص ٥٠.

١١ ـ د. عبد اللطيف حمزة «ادب المقالة الصحفية فى مصر» جـ ٣ (١٩٥١) دار الفكر العربى القاهرة(ط ٢) ١٩٥٩ صـ ١٤.

* يقصد بالثقافة «ذلك الكل المركب الذى يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفن والإخلاق، والقانون والعادات، وأى قدرات أخرى أو عادت يكتسبها الإنسان بصفته عضواً فى المجتمع» انظر هولتكرانس. ايكه: «قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكور»، دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٧٣ صـ ١٤٤.

١٢ ـ أحمد صادق الجمال: «الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى » الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٦، ص ٢١٩.

١٣ ـ د. السيد الحسينى: «المدينة: دراسة فى علم الاجتماع الحضرى»

(١٩٨٠). دار المعارف القاهرة (ط٣) ١٩٨٥ صـ ١٢٧.

١٤ ـ د. ناجي نجيب: «كتاب الأحزان»، دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٣ص ٣٢.

١٥ ـ د. ناهد أحمد حافظ: «الغناء فى القرن التاسع عشر» دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤ ص ٢٦.

١٦ ـ فكرى بطرس: «إعلام الموسيقى والغناء العربى» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦ صـ٤٤.

١٧ ـ رايلى، كافين: «الغرب والعالم» جـ ١ ص ٨٠.

١٨ ـ المرجع السابق ص ٨٠، ٧٩ يقول مارشال ماكلوهان أن «الحضارة منحت الهمجى عيناً بدلاً من الأذن»، انظر ماكلوهان: الفصل التاسع: «الكتابة ـ العين بدلاً من الأذن»، ٩٣ ـ ١٠٠.

١٩ ـ ريمون ، اندرية: «المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى (١٩٨٥) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩١ صـ ٢٠٧.

٢٠ ـ عبد الله النديم: الاستاذ ع ٣ (٦ سبتمبر ١٨٩٢) صـ٥٣، ص ٥٤.

٢١ ـ ممفورد. لويس: « المدينة على مر العصور (١٩٦١) جـ١ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٤، ص ق، وقريب من هذا ما يقرره ا. شومبيتر من أن «انهيار الرأسمالية سيكون نتيجة لفرض القيم البرجوازية، لا نتيجة لانهيار اقتصادى» انظر مؤلفه: «الرأسمالية والأشتراكية والديمقراطية»...

الفصل الثانى

المسرح المصرى الحديث
(العناصر والقيم والتقاليد)

يقصد بتعبير «المسرح المصرى الحديث» مجمل النشاط التمثيلى والمسرحى الذى قدم من خلال عروض الجماعات التمثيلية الجوالة، والاجواق التمثيلية، والفرق المسرحية، خلال الفترة من الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول من القرن العشرين، أى الفترة من ١٨٧٦ ـ ١٩٢٣.

لقد خلط كثير من الباحثين بين اصطلاحى «التمثيلى» و «المسرحى» وكذا بين اصطلاحى «الأدب» و «والفن». وكانت دراسة المسرح تعنى عندهم تناول الأدب المسرحى، أى النصوص الأدبية للمسرحيات، وهنا يقصد الباحث دراسة الفن التمثيلى، وهو النبع الأصيل الذى يجب تناوله قببل تناول الفن المسرحى.

والفن التمثيلى هو حرفة الممثل، وهى مهنة قديمة، قدم أول إنسان شارك فى تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالايماء والرقص ثم بالحوار الدرامى ولا يشترط أن يعتمد الفن التمثيلى علي نص أدبى (مكتوب)، أو أن يؤدى فى أماكن ثابتة (مبنى مسرحى).

ويشمل الفن التمثيلي: ـ

أ ـ الفن التمثيلي غير المباشر: صندوق الدنيا، والقرة كوز، وخيال الظل.

ب ـ الفن التمثيلي المباشر، العروض المرتجلة (الفرق الجوالة).

أما **الأدب التمثيلي**، أي البابات، فقد ظهر، في مصر، في القرن الحادي عشر الميلادي (القرن الخامس الهجري) وتعتبر بابات ابن دانيال من الأدب التمثيلي.

والفن المسرحي عبارة عامة على فنون التمثيل والإيماء والالقاء على خشبة المسرح، أي أنه يشترط أن يؤدي الفن المسرحي في اماكن ثابتة (المبنى المسرحي)، وهو يشتمل على مجموعة من الفنون الأخرى مثل فن الديكور وفن الإضاءة وفن الموسيقى وفن الإلقاء وفن التمثيل.... الخ.

أما **الأدب المسرحي**، فيشمل الأعمال المسرحية المخطوطة والأعمال المسرحية المطبوعة، حيث الكلمة (الأدب) لها المكان الأول، أما العروض المسرحية فهي من الفن المسرحي.

وعند دراسة مصادر المسرح المصري الحديث تجاهلت الكثير من الدراسات النشاط التمثيلي للجماعات الجوالة، وابتدأت بدراسة النشاط المسرحي للاجواق والفرق المسرحية. على الرغم من أن هذا النشاط التمثيلي يعتبر أهم أصول المسرح المصري الحديث (وهو

ما درس هنا فى المسرح الشعبى) إذ أن هذه النشاط التمثيلى شىء يجب أن ننظر إليه أما بوصفه مسرحا خالصاً ، و أما لا شىء مطلقا، لأن النشاط التمثيلى مثل العروض المرتجلة وعروض خيال الظل هى «المقومات الدرامية التى تعتبر العمد الرئيسية الفنية فى المسرح.. لم تكن محتجبة تماما فى البلاد الإسلامية بالشرق الأدنى» (1) وهو ما أكد أهمية هذا النشاط التمثيلى.

وهو النشاط، الذى قدم العروض المرتجلة والعروض الظلية حتى وقت متأخر من القرن التاسع عشر، عندما غزا المسرح العربى الجديد المستوحى من الغرب الحواضر الكبيرة والمدائن وشكل بذلك المؤثر المحلى بجانب المؤثرات الأجنبية.

هذا عن المصادر (المحلية والاجنبية) للمسرح المصرى الحديث، أما تاريخ المسرح المصرى الحديث، بداياته، حيث العروض الجماهيرية المنتظمة، فإنها تبدأ مع وصول جوق سليم النقاش إلى مصر عام ١٨٧٦، والتى استمر عملها حوالى العام (حتى ١٨٧٧) وتفرع عنها جوق يوسف الخياط (١٨٧٧ ـ ١٨٩٥) وجوق سليمان القرداحى (١٨٨٢ ـ ١٩٠٩)... وبعدها توالت الاجواق التمثيلية (المسرحية). ولا مجال هنا للحديث عن أسطورة مسرح يعقوب صنوع حيث يمكن التأكيد أن مسرحه كان مسرح بلاط، مسرح الأقليات الأجنبية والاقليات المتمصرة.

لذلك، «كانت موضوعاته وشخصياته مغروسة فى أرض مصر ولكنها ليست مصرية.... أن حكمنا الموضوعى على صنوع هو أنه كمنشىء للمسرح الحديث فى مصر، قد أنشأ مسرح الطوائف الاجنبية، والأقليات المرتبطة بهذه الطوائف، فالموضوعات والشخصيات والتصورات، خصوصا تصور مصر، كانت كلها تصدر عن اجنبى غريب لاذع يمثل الوساطة بين البلاط والمدنية». (٢)

هنا لا يمكن للباحث أن يعد وجود مسرح بلاط فى مصر، هو البداية التاريخية للمسرح المصرى الحديث، إذ كانت عروض الاجواق التمثيلية، ليست فقط عروضا جماهيرية ومنتظمة، بل أنها قدمت على مسارح أهلية تياترو زيزنيا، مسرح البوليتياما، مسرح البزاديزو، ومقهى الدانوب.. وليس داخل جدران البلاط (أو على مسرح دار الأوبرا الخديوية) كما أن جمهور مسرح البلاط يختلف تماما عن جمهور الاجواق التمثيلية، فهم لم يتأثروا بما يجرى خارج إبهاء البلاط، ولم يكون هؤلاء النظارة ينتمون إلى وطن واحد، بل كانوا ينتمون إلى عدة مدن مستقلة لذا مضى مسرحه دون أن يعقب اثرا لا فى تقاليده ولا فى مسرحياته، لأسباب قد يكون منها أنه كان مسرحا خاصاً يؤمه الامراء والأعيان وعلية القوم، أو أن مسرحياته.. كانت منبته الصلة بالبيئة التى وضعت لها وهذا شأن مسرح البلاط.

يتبقى هنا أن نشير إلى السبب فى ظهور المسرح العربى فى

مصر، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، أى الإجابة عن السؤال التالى: لماذا عرف المصريوين المسرح فى هذا التاريخ، عام ١٨٧٦؟

ولما كان المسرح فنا فردياً، يصور **المجتمع**، يمكن اعتبار بزوغ الفردية وهى أحد أهم نتاجات القرن التاسع عشر، هى العامل الأساسى وراء شيوع وإنتشار هذا الفن الجديد (فى صورته على الأقل)، فن المسرح، ويرجع ذلك إلى تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، حيث **انحلت** الجماعات المحلية، وضعفت سيطرتها على الفرد، مما سمح بظهور الفردية والتعبير الفردى.

لذا يمكن القول أن ظهور المسرح واستهلاكه من قبل جماهير المدن وهى المستهلك الأساسى له، ارتبط تماماً بتفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، فالفرد داخل هذه الوحدات (الجماعات المحلية) «هو شخص يعد ممثلاً نمطياً لجماعته، يستحيل فصله عنها.. نظر الفرد إلى نفسه.. على أنه عضو فى طبقة مغلقة أو مهنة وليس أنه فلان ابن فلان. وبما أن الأفراد كانوا يستمدون هوياتهم من الجماعات التى يولدون ويموتون بين ظهرانيها، فقد تركزت أمالهم مطامحهم على الجماعة لا على أنفسهم» [٣] وهى عوامل لا تسمح إلا بظهور فن جماعى، فن السيرة، أما فن المسرح فقد نما بنمو مفهوم الفردية حيث انفصل الفرد عن جماعته التقليدية وأمكن

له التعبير الفردى/ الشخصى عن نفسه.

وهنا سوف يدرس الباحث المسرح المصرى الحديث وتياراته المختلفة كما تمثلت في:

١ ـ المسرح الشعبى. (الخشن)

٢ ـ المسرح الخيالى.

٣ ـ المسرح الأدبى. (المميت)

ويقصد بالمسرح هنا فن المسرح وليس أدب المسرح وحده.

الهوامش

١ ـ لينداو، يعقوب: «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب» (١٩٥٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ ص ٣٧.

٢ ـ د، أنور عبد الملك: «نهضة مصر» ص ٣٤٦ وفى الستينيات ناقش كل من صلاح عبد الصبور (روز اليوسف ١٩٦٣) ووحيد النقاش (الأهرام ١٩٦٤) اسطورة مسرح صنوع.

٣ ـ رايلى، كافين: «الغرب والعالم» جـ ٢ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب . الكويت ١٩٨٦، صـ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

المسرح الشعبى (الخشن)

يقصد بالمسرح الشعبى، العروض التمثيلية (غير المباشرة والمباشرة) التى شكلت جوهر النشاط التمثيلى خلال قرون عدة، من القرن الثانى عشر وحتى منتصف القرن العشرين. وهنا يستخدم الباحث التعريف الذى قدمه ادوارد **اولورث** عن المسرح الشعبى وهو «أساسا تمثيل مضحك وبذىء ومرتجل، ويتكون من مجموعة بسيطة، وموقف أجمالى وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية، يتصرف فيها ممثلون هواة يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه، فى حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور» [1] أنه الإبداع الفنى الناتج عن البيئة الشعبية وفى المجتمع الشعبى.

ومن وجهة نظر الباحث فإن المسرح الشعبى يشمل:

أولا: التمثيل غير المباشر:

أقدم الإشارات إلى هذا الفن التمثيلى (عروض خيال الظل) تشير إلى دخول هذا الفن مصر فى عصر الفاطميين مع الوفود التى قدمت لزيارة الامام الفاطمى ومع التجار الذين فضلوا التعامل مع الفاطميين لما عرف عنهم من ثرأء فاحش. أى حوالى القرن الحادى

عشر أو الثانى عشر الميلادى، واخر الأشارات ترجع إلى ما شاهده أحمد تيمور (باشا) وعبد الحميد يونس فى عشرينات القرن الحالى، أى أن فن المخايلة والعروض الظلية ظلت طوال ثمانية قرون.

وهنا شواهد تاريخية عن هذا الأدب التمثيلى (البابات الظلية) والفن التمثيلى (العروض الظلية) منها: ـ

١ ـ فى القرن الثانى عشر: لعبة حرب العجم، ولعبة المركب، ولعبة الدير، ولعبة حرب السودان.

٢ ـ فى القرن الثالث عشر: بابات ابن دانيال: طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم والضائع اليتيم.

٣ ـ فى القرن الرابع عشر: بابة الشيخ طالح وجاريته السر المكنون.

٤ ـ فى القرن السابع عشر: لعبة التمساح.

٥ ـ فى القرن التاسع عشر: لعبة علم وتعادير.

وكما سبق الإشارة إلى أن العروض التمثيلية (اللعبات) والادب التمثيلى (البابات) لفن خيال الظل (التمثيل غير المباشر) هى احد أصول المسرح المصرى الحديث، يجدر القول أن «التمثيلية الظلية استمدت ماداتها مباشرة من الطبيعة الجماهيرية.. والبابة تتفوق بقدرتها على ملابسة الواقع، ولم يكن التاريخ أو الاساطير أو الخيلة مصادر له... وكان من السهل أن تصبح الحكايات والخرافات

والروايات الشعبية معينا شهيا لهياكل تمثيلية، غير أن الفنان المخايل حفظ للحكايات والروايات صورها واشكالها التى يتعشقها الجمهور فيها ولم يزاحم الراوى أو المنشد اقاصيصه بل خلق لفسه موضوعاته من البيئة المعيشة القائمة» [٢] وفى هذا رد على المحاولات التى ترجع بالفن المسرحى إلى فن السيرة.

ثانيا: التمثيل المباشر:

اقدم الاشارات الى هذا الفن التمثيلى (العروض الظلية) ترد عند ابن اياس فى حوادث سنة ٩٠٤ هـ (١٤٩٨م) إذ يقول «فلما كان يوم الاثنين ثالث عشرة (ربيع الأول) نزل السلطان الملك الناصر محمد بن الملك الاشرف قايتباى من القلعة.. فعدى الى بر الجيزة.. فارسل احضر ابو الخير بعده خيال الظل، وجوق مغانى العرب، ويريوه ريس المحبظين» [٣] ** وهى اولى الاشارات حسب علمى الى فن المحبظين، جماعة المحبظين. واستمرت هذه العروض التمثيلية حتي ثلاثينيات القرن الحالى، أى أن فن التمثيل المرتجل والعروض المرتجلة ظلت طوال خمسة قرون.

وهناك شوهد تاريخية عن هذا الفن التمثيلى (العروض المرتجلة) منها:

١ - فى القرن الثامن عشر: فى ١٧٦١/ ١٧٦٢ أشار الرحالة

الألمانى (الدنماركى) كارستن **نيبور** إلى أن «القاهرة فيها فرقة تمثيلية كبيرة تتكون من مسلمين ومسيحيين ويهود، يدل منظرهم على أن مثل هؤلاء الناس لا يربحون إلا القليل فى هذه البلاد».

٢ ـ فى القرن التاسع عشر:

أ ـ فى ١٨١٥ أشار الرحالة الإيطالى **بلزونى** إلى عرضين شاهدهما بعد حفلة عرس فى شبرا.

ب ـ فى ١٨٣٥ وصف المستشرق أدوارد وليم **لين** العروض التمثيلية المرتجلة التى شاهدها فى القاهرة ويقول: «كثيرا ما يسلى المحبظون، وهم ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة، وكثير ما يرون أثناء الحفلات السابقة والممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء، وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين» (٤).

جـ ـ فى ١٨٣٩ ورد فى تقرير **بورنج** الشهير، عن وسائل التسلية عن المصريين «يحب أبناء العرب المشاهد التمثيلية التى يعوزها التهذيب، وغالبا ما تدور حول أحد الموضوعين اللذين يهتمون بهما أبلغ إهتمام، ونعنى بهما الدين والضرائب.. أما النوع الآخر من الروايات، فغالبا ما يظهر فيه الجابى وهو يطالب فلاحا فقيرا لا يملك فى دنياه سوى عشرة قروش بأن يدفع مائة قرش ثم يضرب المسكين على قدميه ضربا مبرحا بين ضحك المشفقين عليه لأنه لا

يعمل المستحيل» (د. محمد فؤاد شكرى: «بناء دولة».. ص ٦٨٥)

د ـ فى ١٨٤٠ يذكر **كلوت بك**: «وهناك طائفة من ممثلى الروايات المضحكة تؤدى أدوارها فى منازل الخاصة... وبالجملة فإن مصر مهد لفرع من فن الروايات لا يزال على فطرته الأولى مجرداً مما يحسن فى السمع أو البصر» (٥).

هـ ـ فى ١٨٨٢ يذكر **على مبارك** جماعة من ممثلى الفرق الجوالة هى جماعة **أولادرابية** وذلك فى روايته ألتعليمية «علم الدين» إذ يقول فى المسامرة رقم (٢٧): «.... فاما أولاد رابية فإنهم يدخلون فى تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون فى تمثيلها وتصويرها وأبرازها فى معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أمورا اختراعية وهمية ولا منفذ لها سوى المخيلة، أم كانت أمورا حقيقية حصلت فى الواقع ونفس الأمر».

ز ـ فى ١٨٩٣ أشار عبد الله **النديم** فى مجلته «الأستاذ» تحت عنوان: «فريق التمثيل العربى» إلى جماعة **أولادرابية** فقال: «.... وكان ذلك (تمثيل الأحوال والوقائع) شائعا زائعا بين العرب والمصريين من زمن بعيد فما كانت تحيا ليالى أفراحهم ألا بالممثلين. ولكن لتوالى دواعى الجهالة على الأمم الشرقية نظروا إلى أرباب هذا الفن بعين الازدراء وإتخذوهم مضحكين فى أفراحهم وعدوا تشخيصهم **الأحوال** أمورا مضحكة وانصرفوا عن العظة بها

والاعتبار بما فيها. فكان ابن رابية فى مصر يمثل أحوال الحكام وأخذهم الناس للسخرة فى الحبال والحديد وقتل الرجل على عشرين فضة وشنق آخر لغضب المدير أو المامور. ونهب المزارع والماشية وأصدار الاحكام بحسب ما يتصور لحاكم الخط فضلاً عن المامور وفضلا عن المدير، كما يمثل أحوال من تغاضوا عن بيوتهم وأهملوا المحافظة على اعراضهم وائتمنوا الخدم والمماليك فرأوا ما ساءهم وغير ذلك، ولكن كانت فائدته عندنا أن نضحك عليه».

وقبل الحديث عن القيم والعناصر والتقاليد الفنية للمسرح الشعبى، يلزم علينا ذكر احد عروض خيال الظل (التمثيل غير المباشر) واحد عروض المحبظين (التمثيل المباشر) لما لهما من أهمية فى تحديد وتبيان السمات الفنية للمسرح الشعبى.

العرض الظلى: الشيخ صالح وجاريته السر المكنون (ق ١٤):

يبدأ العرض بالتقليد الظلى وهو ترحيب المخايل بالحاضرين:

١ ـ يظهر الشيخ طالح الذى يحدث الحاضرين عن نفسه وأعماله وحظه السيىء وخبرته فى الحياة وعن كونه أديبا ممتازا وشاعرا مفلقا، وعلى سخطه على الناس وسعيه وراء الثروة حلمه الأبدى، وذلك فى خطبة طويلة، يستدعى جاريته، السر المكنون ونفهم من

حوارهما أنه تعب من كثرة الاسفار ويريد أن يركن إلى الراحة مع الجاه العريض والمال الوفير، ولن يتسنى له ذلك إلا إذا شغل وظيفة بالقضاء - وتأخذ الجارية تسأله فى خبث، وربما فى دلع ودلال، ولها خبرة فى ذلك، عن الشيخ «الذى سترسلنى عنده، اهو كأمير سمرقند أم كشيخ قشغند؟». ونعرف من خلال معاتبتها له الكثير عن تاريخه الماضى، الاحتيال والهرب، ولكنه يطلب إليها أن تظهره فى صورة العلماء بتكوير عمامته وتكبيرها وتوسيع أكمام جبته.

٢ - يركب الشيخ طالح حماره ويذهب إلى مجلس العلماء.

٣ - وفى مجلس العلماء يتزلف إلى الشيخ المديد رئيس جماعة العلماء ويمدحه شعرا ونثرا، ويتيه الشيخ المديد إعجابا بنفسه ويقرب إليه الشيخ طالح ويخصه بعطفه.

٤ - وفى منزل الشيخ المديد، تتعرف الجارية السر المكنون، وكان الشيخ طالح قد أهدى الشيخ المديد جاريته، اسرار الشيخ المديد، فقد كان يتظاهر أمام الناس بالتقى والورع والزهد ولكنه فى الحقية زير نساء مدمن على الشراب واكل الحشيش.

٥ - ازداد تعلق الشيخ بالجارية، واشتد قرب الشيخ طالح منه حتى اصبح جليسه ونديمه، وبالطبع كانت الجارية تبتز أموال المديد وتسرق ما يقع تحت يدها وتعطيه للشيخ طالح.

٦ - وبعد مدة، وبمرور الوقت، تصادف أن تولى الشيخ المديد

وظيفة قاضى القضاة، فالحت عليه الجارية السر المكنون فى أن يولى الشيخ طالح نائبا عنه فاسرع المديد إلى تعيينه.

٧ ـ ولكن ثار العلماء على الشيخ المديد بسبب توليته الشيخ طالح نائبا عنه (لاسيما وقد كثرت الشائعات بينهم فى علاقة الشيخ المديد بالجارية السر المكنون، وعن حقيقة الشيخ طالح العلمية والخلقية) فنفروا منه وابعدوا الشيخ طالح عن مجلسهم.

٨ ـ رفع العلماء شكاواهم إلى السلطان، فتم ارغام الشيخ المديد قاضى القضاه إلى أن يعزل نفسه عن الوظيفة.

٩ ـ فرح الأهالى بذلك وغنوا بليقة جماعية.

١٠ ـ وقد سقط فى يد الشيخ طالح فإنه هرب مع الجارية السر المكنون إلى الأراضى الحجازية مظهرا التوبة نادماً على ما فرط منه (وربما لاستئناف نشاطه المشبوه مرة اخرى)

العرض المرتجل: مأساة الفلاح عوض (ق ١٩):

يبدأ العرض بظهور خمسة أشخاص فى هيئة موسيقيين وراقصين وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص:

١ ـ يظهر الناظر وبعض الفلاحين (وهم العازفون والراقصون الذين يقومون الان بادوار فلاحين) ويسأل الناظر: (كم قرشا دين

عوض بن رجب؟) فيجيب الفلاحون: «مر النصرانى بالبحث فى السجل». ويظهر جابى الضرائب النصرانى (وهو يحمل دواة كبيرة فى حزامه، يلبس لباس الأقباط، ويعتم بالعمامة السوداء). فيسأله شيخ البلد الذى كان حاضرا من البداية: «كم على عوض بن رجب؟ فيجيب الجابى (الصراف): (الف قرش) فيسأله شيخ البلد: (كم دفع؟) فيقول الصراف: «خمسة قروش» فيخاطب شيخ البلد الفلاح قائلا: «يارجل، لماذا لم تحضر النقود؟ «. فيجيبه:» ليس عندى نقود، فيصيح شيخ البلد: «ليس عندك نقود؟ ! إطرحوه» فيأتون جزء من معى منفوخ على شكل سوط ويضربون به. فيستغيث الفلاح بالناظر قائلا: «وشرف ذيل حصانك يابك؟ وشرف سروال زوجك يابك! وشرف عصابة رأس امرأتك يابك!» وينتهى الضرب، بعد عدة صيحات، ثم يقاد إلى السجن.

٢ - وفى السجن تحضر امرأته لتطمئن عليه، فيرجوها زوجها (الفلاح عوض) أن تأخذ قليلا من الكشك والبيض والشعرية فتذهب إلى منزل الكاتب (الجابى/ الصراف) وتستعطفه ليخلصه.

٣ - تجهز الزوجة الهدية/ الرشوة وتذهب إلى منزل الكاتب، وتسأل من هناك عن المعلم حنا، فيدلونها عليه، فتقول له: «يامعلم حنا، تفضل بقبول هذه الهدية وانقذ زوجى، الفلاح المدين بالف قرش»، فينصحها المعلم حنا قائلا: «احضرى عشرين قرشا أو

ثلاثين رشوة لشيخ البلد»، فتنصرف.

٤ ـ وسرعان ما تعود بالنقود وتسلمها إلى شيخ البلد الذى يأخذها ويقول لها: «حسن جدا. اذهبى إلى الناظر» ويصمت (وللصمت هنا دلالة بليغة) أى أن الصمت وحده تعبيرية تمثيلية.

٥ ـ فتنسحب إلى منزلها وقتا للتكحل وتتخضب.

٦ ـ ثم تقصد الناظر وتحييه فيسألها عما تريد، فتخبره، أنها زوجة عوض المدين بألف قرش فيقول لها: «وماذا تريدين»، فتجيب: «أن زوجى مسجون وأنا استنجد بمروءتك لتخلصه» وتبتسم (فى دلال) وهى تلح فى طلبها، وتظهر أنها راغبة فى مكافأته على هذا المعروف، فيقبل ذلك.

٧ ـ يقوم الناظر بالدفاع (فى المحكمة) عن الزوج، ويخرج (عوض) من سجنه.

ومما هو جدير بالذكر أن الجماعات المرتجلة والفرق التمثيلية الجوالة كانت على النحو التالى:

١ـ فى المدينة:

ذكرت المصادر جماعة جعفر المخايل، وهى جماعة كانت تقدم عروض خيال الظل، وجماعة المحبظين، وجماعة أولاد رابية وهما جماعتان كانتا تقدمان العروض المرتجلة.

٢ـ فى الريف:

ذكرت المصادر السامر الشعبى وكانت الجماعات المؤدية فى هذا السامر تقدم عروضها «فى الساحة الشعبية، التى توجد فى كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى الجرن، وارضه مسواة ممهدة من أجل الدراس، وهى بليطة لا تزرع وفى هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرها بالحصر، أو الدكك أو الكراسى حسب المستوى» (٦) وينقسم السامر إلى: ـ

أ ـ سامر الوجه البحرى: وكانت عروضه التشخيصية تهدف إلى، اما التسلية والترفية، أو إلى ازجاء الحكم والمواعظ.

ب ـ سامر الوجه القبلى: وكانت عروضه تشتمل على الطبة، أى المنافسة فى المواويل الشعبية وكذا لعبة التحطيب، ورواية السير الشعبية، أى أنه كان خاليا تماماً من الجماعات التشخيصية. وأن التشخيض قد انحصر فى سامر الوجه البحرى فقط.

والأن نحاول ذكر السمات الفنية للمسرح الشعبى وذلك بتحليل العناصر والقيم والتقاليد الفنية لهذا المسرح.

أولا: السيناريو:

غياب النص المكتوب، هو أهم عنصر من العناصر الفنية للعروض التمثيلية للمسرح الشعبى، فلم يكن هناك شىء، اللهم إلا

خلاصة للمشاهد يعيها (الممثل) فى ذهنه. إذ لم يكن ثمة فى الواقع نص مكتوب بإيدى ممثلى الملهاة المرتجلة: بل كل ما كان هناك هو مجرد سيناريو.. وعلى الممثل أن يستكمل الباقى من ابتكاراته الشخصية ومما يفيض به ذكاؤه، ومما فى جعبته من حيل، وهذا السيناريو، المتفق عليه، لا يشمل أى تعليمات خاصة بالجمل الحوارية، الحوار، بل «يحدد دخول الممثلين وخروجهم، مع إشارة موجزة إلى ما يفعلونه فى كل مشهد.. لذلك كان ينتظر من الممثلين أن يؤلفوا أدوارهم أو أن يدخلوا فى مشاهدهم المختلفة من الحوار ما يبدو لهم ضرورياً» (٧) أى أن العنصر المهتم هنا هو الحركة ما **يفعله** الممثل، وليس الحوار ما **يقوله** الممثل.

وعروض السامر الشعبى لم يكن «لها **نصوص** مكتوبة، وإنما لها **مواضيع** متوارثة.. وقبل بداية كل فصل (كما كانت تسمى عروض السامر) كان يتفق الممثلون، فى همسات سريعة، على الخطة العامة أو يعدلون فيها». (٨) وهو ما يؤكد غياب النص المكتوب فى سامر الريف، أما العروض المرتجلة فى المدينة، فإن التاريخ لم يحفظ لنا نصوص العروض المرتجلة لأنها بطبيعتها «لا تعتمد على نص مدون، بل قوامها موهبة الفنان وذاكرته... ولم يكن الممثل الارتجالى يحتفظ بنص تمثيلى بل بمفكرة (فى الأصل بفكرة ـ وهو خطأ) دون بها خلاصة المواقف والأحداث والنمر الهزلية الأساسية، وهى أقرب إلى

السيناريو الذى اتفق الممثلون على ادائه، ويتضمن الخطوط العامة التمثيلية ولحظات دخول الممثلين وخروجهم، وتوقيت الأغانى والمنولوجات وفواصل الشجار والمشاهد الصامتة» [٩] أى أن المفكرة، مفكرة الدور، كانت تحوى تفاصيل الحركة والفعل ولا تحوى نصا أو، حتى مجرد الحوار.

وغياب هذا العنصر (النص المكتوب) قد دفع إلى ظهور قيمة فنية مهمة فى ذلك المسرح الشعبى وهى (الارتجال) إذ طالما لم يكن هناك نصاً (يحوى حواراً محددا)، فإن الممثل المرتجل تحمل عبء ملء هذا الفراغ.

لقد اعتمد الممثل على **فن الارتجال**، تلك القيمة الفنية التى ماتت بعد ذلك، أى اعتمد ببساطة شديدة - على قدراته هو، قدراته الذاتية، على الارتجال والخلق الفورى، ورصيده الشخصى من الحيل والحركات الفكاهية والبهلوانية، اعتمد على ما يسمى **النمر** وهى مواضع فى العرض التمثيل يسعى فيها الممثل «إلى استخدام القدرة البدنية وخفة اليد، وطلاقة اللسان.... ليقدم عرضا باهرا يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثيل الصامت (البانتوميم) أحيانا، كما أنه كان يلجأ فى الكثير من الأحيان إلى استخدام الألفاظ الصارخة والبذيئة وتستخدم أما سبابا فرديا تارة، أو ثنائيا وجماعياً (الردح) تارة أخرى ، وأحيانا يتحول هذا السباب

إلى قافية وكذلك الحركة المادية الصاخبة من قتل وشنق وإنتحار ومبارزة وحرب وطراد..» (١٠) أن العرض هنا يعتمد على الحركة لا الكلمة الأفعال لا الاقوال، أنه، كما سنرى فيما بعد، عرضا يخاطب الإذن.

والعروض المرتجلة بذلك «تتألف من مشاهد تتتابع ومواقف فيها تتساند، وتدور حول محور، هو الموضوع، لتؤلف حوادثه، وتقدم شخوصه، ويقوم كل هذا من غير أن يقيده نص مكتوب يلتزم به الممثلون كل الالتزام... فهم (الممثلون) يتقيدون بالموضوع فى مشاهده وأحداثه كما يتقيدون بماهية أشخاص المسرحية فى نماذجهم الإنسانية، وعلى الممثلين بعد ذلك أن يؤلفوا حوار أدوارهم، وإن يرتجلوه، ولكن بشرط أن يكون الحوار فى نطاق الشخوص المرسومة، وهى شخصيات تكاد تكون ثابتة لا تتغير، وإن تغيرت الموضوعات التى تعالجها هذه الفصول أو المرتجلات» (١١).

إن غياب النص المسرحى وهو ما يمثل الحوار أى ما يقال، اعطى الاولوية إلى فن الارتجال، فن الممثل المرتجل، وهو ما يمثل الحركة أى ما يفعل. فإذا نظرنا إلى **عرض المحبظين**، مأساة الفلاح عوض، نجد أن الحوار قليل، بضع جمل حوارية على لسان شخوص العرض، وإن الإعتماد، الارتكاز، الأساسى هنا على الحركة، وضح ذلك فى **المشهد الأول**:

تتم مسائلة الفلاح والأمر بصرحه أرضا وضربه، وهو يأخذ بعد ذلك فى الصياح والتوسل إلى الناظر : بشرف ذيل حصانك يابك، وشرف سروال زوجك يابك، وشرف عصابة رأس امرأتك يابك، فإننا هنا أمام حركة مادية صاخبة تفجر الضحك والأسى، حركة مادية يمكن تكرارها عدة مرات حسبما يرى الممثل (المؤدى، الخلاق) من تقبل الجمهور لذلك ومشاركتهم فيه، أو استنكارهم واشمئزازهم.

وتحفل الفصول المرتجلة بمثل هذه التعليقات المدونة:

أ. فصل: «خيانة الأصحاب»:

(وهم فى الجملة الباب يخبط)

الأب: شوف مين ياكامل

(**نمرةمعلومة** لحد البنت ما تسمع صوت حبيبها)

لا تكتب مضمون هذه النمرة، لأنها معلومة للممثل المرتجل.. المؤدى لدور كامل (الخادم) ولكنها تكون نمرة مختلفة كل ليلة عرض: ومع إختلاف كل ممثل ومع اختلاف الزمان والمكان، وهو ما يعطى فى النهاية صورا متعددة للعرض الواحد.

ب. فصل «الصندوق»:

(الابضاى: ... وقبل طلوعى انده لبديعة أعرفها ذلك (ينده بصوت عالى)

بديعة: (تدخل) نعم.

الابضـــاى: بصى فى الأرض (تبص) ادخلى جــوه (تدخل.. الابضاى يندە) بديعة (تخرج له) كتفى يديكى (تكتف) خشى البيت (تدخل يندە لها مرة ثالثة) بديعه (تخرج) مين اشجع منى؟

بديعة: ولا حد

الأبضاى: ادخلى البيت.

(تدخل وهلما.. يفضل يدنه لها عشر مرات... مرة يقول لها قومى ومرة يمشيها بالمسرح.. أنى **ادوارعذاب**).

وادوار العذاب هذه هى تكرار الفعل لأكثر من ثلاث مرات، وهى نمرة معروفة فى المسرح المرتجل ومعلومة للممثلين المرتجلين.

فالحدث الذى يستغرق لحظة واحدة فى النص المكتوب، فى المسرح الأدبى. يستغرق هنا عدة لحظات، قد تمتد ويتفرع عنها فاصل من السب أوالردح، ولابأس من اشراك الجمهور.

ثانيا: المناظر:

يعد غياب المناظر المسرحية، من بين العناصر الفنية للعروض التمثيلية للمسرح الشعبى، وبداية يجب أن نسجل أن. بناء المسرح الفاخر فى القرن السابع عشر والجهد الذى بذل لخلق المناظر الرائعة، والقوة الخلاقة التى استخدمت فى اجهزة الحيل المسرحية، كل هذا إنما كان مقترنا (بفن) الاوبرا لا (فن) التمثيل العادى، وهى

المناظر التى شاهدها رواد المسرح العربى فى رحلاتهم إلى أوربا وخاصة إيطاليا، عاصمة الاوبرا فى القرن التاسع عشر، وفى مشاهداتهم لعروض الاوبرا فى مصر، فى دار الاوبرا بالقاهرة.

أما العروض التمثيلية المرتجلة فإنها لم تلتفت إلى هذا العنصر الفنى المناظر، وتم الاقتصاد فى إستعمال المستلزمات المسرحية والمهمات المسرحية، إذ ليس يهم المسرح الشعبى أن يبهر، وإنما يهمه أن يوحى، أن يثير خيال المشاهد. أنها عروض فقيرة، فقيرة فى إمكانياتها المادية، ذلك لأنها تعتمد على العناصر التمثيلية، الممثل المرتجل، ولا مكان للعناصر المسرحية، أنها عروض نابعة من «جوهر المسرح (العرض التمثيى) الذى يقوم فى الواقع على التوجه إلى **خيال الجمهور**، وحفز هذا الخيال للحركة، بحيث يقوم بدور إيجابى فى خلق الصور واستحضارها بدلاً من الاعتماد على رسام المناظر ومهندس الديكور، لتمثيل هذه الصور أمامه تمثيلا واقعياً» [١٢]، والمسألة هنا ليست مسألة إمكانيات ولكنها مسألة حرية.

لقد نتج عن غياب هذا العنصر الفنى، المناظر، ظهور قيمة فنية هامة هى **الاستمرارية**، فإن العروض **المرتجلة** من هذه الناحية اقرب إلى جوهر المسرح الأغريقى القديم، إذ أن الفعل كان مستمرا، وبالتالى كان الأداء التمثيلى مستمراً، بدون توقف لتغيير المناظر،

نظراً للإنتقال من مشهد تمثيلى إلى مشهد تمثيلى اخر، وهذه القيمة الفنية الاستمرارية نجدها فى معظم عروض خيال الظل، إذ كانت «تمثيليات خيال الظل متواصلة من بدايتها إلى ختامها بلا توقف وبلا تقسيم» (١٣).

أ- لعبة: «الشيخ طالح وجاريته السر المكنون»:

هنا، فى هذه اللعبة، يتم العرض الظلى فى أماكن عدة. منزل الشيخ طالح - شارع حيث يذهب راكبا حماره - مجلس العلماء - مجلس شراب الشيخ المديد (فى منزله) - منزل الشيخ المديد - مجلس العلماء (حيث يثورون على ما يجرى) شارع (فرح الأهالى بعزل الشيخ المديد) - طريق مقفر (حيث يهرب الشيخ طالح وجاريته).

لم تعد اللعبة الظلية تحوى منظرا ثابتا طوال العرض الظلى، فهنا يجرى العرض الظلى فى حوالى (٨) ثمانية مواضع مختلفة تم الإيحاء إليها عن طريق الإشارة أو الحوار ما بين الشخوص، ولم يستلزم الأمر تحديد هذه المناظر المختلفة المتباينة منعاً لوقف تدفق العرض، وقف استمرارية والأداء التمثيلى.

ب- عرض «مأساة الفلاح عوض»:

هنا، فى هذا العرض المرتجل، لجماعة المحبظين، يتم التمثيل فى أماكن عدة: ساحة القرية، السجن، منزل الكاتب، منزل شيخ

البلد، منزل الزوجية (منزل عوض وزوجته حيث تتكحل وتتخضب)، منزل الناظر، المحكمة (قاعة المحكمة/ مبنى الإدارة). ولو تم الإداء التمثيلى فى خلال مناظر واقعية ـ يستلزم إعدادها ولو على صورة بسيطة، فترة من الزمن ـ لباخ حماس الممثل وباخ حماس الجمهور ومشاركته، ولفقد العرض المرتجل أهم مزاياه الاستمرارية، التدفق الحيوى للممثل المرتجل. أن العرض التمثيلى (المرتجل) يشتمل على مشهد واحد مستمر، حتى وأن تعددت المناظر داخله وتغيرت الأزمنة، مشهد حى مستمر متدفق.

وجمهور الحاضرين لم يكن يعلم أين إنتهى هذا المشهد ولا أين بدأ ذلك، ومن المؤكد أنه لم يكن ليحفل بمعرفة ذلك. أن جمهور الحاضرين لم يكن ليحفل بالمكان الذى تجرى فيه الأحداث بين الشخوص التى يوديها الممثلون المرتجلون، لقد كانوا يهتمون بطريقة الأداء، كيفية القول، أكثر مما نفعل نحن الآن. أما المكان (الموضع المسرحى) فلم يكن يهمهم إطلاقا، إذا كان الهام لا ماذا تقول هذه الشخوص ولا ماذا تفعل ولا أين تقول هذه الشخوص ولا أين تفعل والمهم **كيف** يقولون ما يقولون **وكيف** يفعلون ما يفعلون.

وأقرب المسارح إلى هذا المسرح الشعبى، فيما يختص بغياب المناظر المسرحية هو المسرح الاليصاباتى (الاليزابيثى) خاصة وإننا نعلم انه كان «مسرحا بدائيا إلى حد ما، فقد كان متطورا عن

مسرح الحلقة الشعبى فى العصور الوسطى، ومن المسرح المتنقل والمرتجل الذى كان يقام حيثما يجد جمهورا ... وهو المسرح الذى كتب له شكسبير ومارلوا وكيد. لأنه كان مسرحا خاليا من المناظر أو الستائر ويعتمد **فى** تصــوير المنظر على مــايرد فى النص من وصف شاعرى فى كثير من الاحيان: وعلى استعداد النظارة للتخيل والإيهام» [١٤]

كانت الاستمرارية، هى القيمة الفنية التى ارتبطت بهذا المسرح والعروض التى كانت تقدم فيه، فمسرحيات شكسبير «إنما كانت مكتوبة كى تمثل بشكل دائم (مستمر). وأن بناءها السينمائى فى تغيير المشاهد القصيرة، ومقاطعة الحبكة الرئيسية بحبكة فرعية إنما كان كله جزءا من شكل كامل، وهذا الشكل لا يتم الكشف عنه إلا بصورة دينامية أى بتتابع المشاهد الذى لا يقطعه شىء، وبدون هذا فإن تأثيره (الشكل) يقل وقوته تضعف» [١٥] لقد رضى الجمهور ورضى الكتاب فى المسرح**الاليزابيثى** بهذا العرف المسرحى، أى استخدام المناظر الرمزية أو الخيالية المستوحاه من الكلمة المنطوقة أو الخدعة المسرحية المعروفة عند الجمهور.

وأخيرا، لابد هنا من أن نتكلم عن**المكان** المسرحى ويشمل المكان المسرحى: ***

أ ـ الأماكن المفتوحة: الصحراء، الشارع، الطريق، الميدان،

الغابة، المقهى السوق، الريف، الشاطىء، البستان، الغناء، الخلاء.

ب ـ الأماكن المغلقة: البيت، المنزل، الغرفة، السجن، القبور، القاعة (قاعة محكمة مثلا)، الفندق، الصالة، (صالة البيت)، القصور، السريا.

جـ ـ الأماكن الوسيطة (أماكن المرور): الباب، الحدود.

د ـ الأماكن العامة (مفتوحة، مغلقة): السوق، الشاطىء، الحمام المقهى.

هـ ـ الأماكن الخاصة (مغلقة): الغرفة.

والمكان فى المسرح الشعبى أما مكان مفتوح أو مكان عام فى الغالب الأعم نجد، ذلك فيما يلى: ـ

مأساة الفلاح عوض:

ساحة القرية (عام / مفتوح)، منزل الكاتب ومنزل شيخ البلد ومنزل الناظر (عام/ مغلق.. لأنهم هنا يشخصون بصفتهم الرسمية، رجال الإدارة، وليس بصفتهم الشخصية رجال ذوى نزوات وشهوات) السجن (عام/ مغلق) يتبقى منزل الزوجية (عام/ مغلق).

ودلالة ذلك الاستخدام، المكان العام/ المفتوح، فى المسرح الشعبى أنه مسرح يناقش قضايا اجتماعية عامة (فساد الإدارة) أو أو قضايا كونية عامة (إختلال الملك/ الكون).

وطالما تم الحديث عن المكان المسرحى، لابد لنا من وقفة

قصيرة عند **الزمان** المسرحي، ونحن نعلم جميعا أن هذه العروض المرتجلة، غالبا ما كانت تقدم نهارا أنها عروض نهارية. فاالمسرح فى عصر الإليصابات (الاليزابيث) كان مسرحا مفتوح السقف يعتمد على ضوء النهار، وعلى خيال النظارة عند تقديم المناظر الليلية. هذا فى عروض الفرق الجوالة، أما السامر الشعبى فكان، ينصب عادة فى الجرن وفى العراء على شكل دائرة (حلقة) يوضع فى مركزها عامودا يعلق عليه الكلوبات للإضاءة. وعموما سواء كانت العروض نهارية أم ليلية فإن مكان العرض يكون فى إضاءة واحدة، **موحدة**، مكان تواجد الممثلون ومكان وقوف الجماهير. فإذا اضىء المكان كله «إعاد زمان العرض إلى زمان المتفرج وكسر الإيهام المسرحى»(١٦) أى هنا يصير الزمن هو الزمن الآنى، الان، زمن العرض.

إن هذه القيمة الفنية، **الآنية**، والمرتبطة ارتباطا وثيقا بالقيمة الفنية الأخرى الاستمرارية، هما نتيجة غياب أحد العناصر الفنية/ المسرحية، فإذا كانت الاستمرارية نتيجة لغياب عنصر المناظر، فإن الآنية كانت نتيجة لغياب عنصر الأضاءة، الإضاءة المسرحية.

ثالثا: المبنى المسرحى:

غياب المبنى المسرحى هو من العناصر الفنية للعروض المرتجلة

للمسرح الشعبى. وكانت الفرق الجوالة تقدم عروضها المرتجلة فى نفس الأماكن التى تجر ى فيها الحياة العادية للناس، فهى السامر والشارع والسوق والمولد، وأماكن الأفراح. ففى**المدينة** كان المحبظين كثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة والممهدة للزواج والطهور في منازل العظماء، وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة أما جماعة أولاد رابية فكانت عروضهم تقدم فى حفلات الأفراح والأماكن العامة ومنازل العظماء وفى **الريف** كانت عروض السامر تقدم فى مناسبة الزواج، أو الفرح، ومكان عروضهم فى الساحة الشعبية التى توجد فى كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى الجرن، وكانت عروض الفاصل المرتجل، والعروض الهزلية تقدم فى عشرينات القرن الحالى على «مسرحين شعبيين فى حى السيد زينب، هما دار السلام والكلوب المصرى» [١٧] وهى مسارح صغيرة، بدائية لا تقارن بمسارح وسط البلد، عماد الدين، والتى كانت معاصرة لها.

لقد أدى غياب هذا العنصر الفنى/ المسرحى مبنى المسرح، إلى ظهور قيمة فنية هامة هى **المرونة** مرونة العروض المرتجلة لهذه الجماعات الجوالة. ففى العروض الظلية، لعبة «علم وتعادير» مثلا، التى كانت ترتبط بشعيرة الزواج وما يصاحبه من افراح، فإذا كانت تمثل فى المقاهى، فإن الأصل فيها أن تمثل فى الاعراس، وهى مرنة يمكن أن تؤدى فى ليلة واحدة بالتركيز على الحدث الرئيسى، ويمكن

أن تؤدى فى عدة ليال قد تصل إلى سبع وهنا يكون التفصيل فى بعض المشاهد، وإقحام مشاهد اخرى.. وهذا القيمة الفنية نفسها، المرونة، نجدها فى العروض المرتجلة، حيث كان الممثلون الجوالون يطوعون عروضهم ـ بتلقائية ـ للمكان الذى يقدمونها فيه وإمكانية العرض لأن يطوع وبتلقائية تعنى مرونته.

أ. العروض الظلية:

والعروض الظلية كانت تتوائم مع جمهور الحاضرين، إذ أن الجمهور الذى يؤم قصور الخلفاء والسلاطين، يختلف من الناحيتين الاجتماعية والثقافية عن جمور الاعراس والموالد ورواد المقاهى.. ومن الطبيعى أن تكون اللعبات فى المجتمع الأول مختلفة عنها فى المجتمع الثانى.. فقد يترخص اللاعبون مع جمور غير رسمى أو غير محتشم ، كما أن وجود الرجال وحدهم كثيراً ما يبيح حرية فى تصوير العلاقات وفى الحديث المكشوف عنها وهذه القاعدة الفنية وهى المطابقة، أو المواءمة لمقتضيات الاحوال، هى التى دفعت أصحاب الصناعة إلى التحوير فى باباتهم طبقا للمناسبة، من ذلك أن بعض لعباتهم كانت ترفع منها مشاهد معينة فى ليالى الاعراس، لأنها مشاهد تتصل بوجوه الخلاف بين الزوجين فى التمثيل أو بمواقف طلاق أو ما إلى هذا، مما ينافى مناسبة العرس، وهى مرونة لا حد لها.

ب. عروض السامر الشعبى:

اختلفت عروض السامر الشعبى طبقا للشروط الاجتماعية لجغرافية مصر الحضارية الثقافية، حيث كانت تقدم، فتميزت موضوعات هذه العروض بفكاهيتها المحلية، المرنة التى تتخذ اسماء شخصياتها من أهل بلد الفرح كما تميز هذا النوع من التشخيص بأنه «كان يهجو أيضا الحياة السياسية والاجتماعية فى القرى بصورة اساسية، وقد يذهب الممثلون فى هذا إلى حد تجسيد الأشخاص المحليين أو العموميين والسخرية بهم» (١٨) أنها المطابقة والمواءمة عنصرى المرونة.

جـ. الفصل المضحك:

من بين اشهر هذه الفصول الهزلية، الفصل المضحك «محمد سعد الدين باشا مدير الغربية» وكان يقدمه أحمد أفندى فهيم الفار. ويجرى الفصل فى نقطة بوليس (قسم شرطة)، يدخل شخص ليبلغ عن سرقة وقعت له، ويخاطب الباشجاويش الجالس فى مقعده، ويطالبه بتحرير محضر بالواقعة.

الباشجاويش: (بعد فترة من السخرية بالرجل يسأل) اسمك؟

الرجل: محمد سعد الدين.

الباشجاويش: ياما اسامى على جتت. صنعتك؟

الرجل : محمد سعد الدين باشا، مدير الغربية.

الباشجاويش: (يأخذ فى التحول من الغطرسة الشديدة إلى المذلة التامة).

وسعد الدين (باشا) هذا ليس شخصية وهمية أو تخيلية، أو هو رمز للمهابة والسلطة، أنه شخصية واقعية، معاصرة محمد سعد الدين باشا مدير الغربية.

وهذه القيمة الفنية **المعاصرة** هى أيضا قيمة فنية ارتبطت بالعروض المرتجلة التى قدمها المسرح الشعبى، أنها القدرة على الإحالة لأحداث محلية والنكات والقفشات المحلية، أى القدرة على المطاوعة والمواءمة والمعاصرة، أى معايشة الجماهير

رابعا الجمهور:

تم الحديث عن غياب الكثير من العناصر الفنية، العناصر المسرحية، فى المسرح الشعبى،، يتبقى هنا الحديث عن الجمهور وعن الممثل أهم عناصر العروض المرتجلة.

كان جمهور العروض المرتجلة، هو أهم العناصر الفنية لهذا المسرح الشعبى، فقد كانت الجماعات الجوالة تقدم عروضها، «حيثما أمكن أن يحتشد عدد كاف من النظارة، فهم يعدون الجمهور ربهم الوحيد، وناصحهم الأمين الذين لا ناصح لهم غيره، ووسيلتهم إلى الحياة» (١٩) لقد كان المحبظون، مثلا، يقدمون عروضهم حيث

يجمعو حولهم حلقة من المشاهدين. نفس ما كان يحدث عند مشاهدة عروض الكوميديا الفنية (الكوميد ديلارتى) الإيطالية فى القرن السابع عشر، إذ لا يمكننا أن نتصور أننا «**جلوس** فى قاعة قصر من القصور، بل سنتصور أنفسنا **وقوفاً** فى الميدان الكبير بالبندقية (فينسيا) (٢٠) أنه تقليد الوقوف لمتابعة الأعمال الفنية والاستمتاع بها.

وكما يرى بروك أن كل جمهور يستأهل مسرحه، ففى المسرح الخشن ، وهو المسرح الشعبى، لا يمكن تجاهل الجمهور، فإذا كان «الجمهور شكساً ومتململاً يصبح الأهم هو الصياح فى وجوه مثيرى الشغب أو ارتجال ما يسكتهم، لا المحافظة على وحدة الأسلوب فى المشهد.. والمسرح الشعبى - وقد تحرر من وحدة الاسلوب (النمطية) - يتحدث بالفعل لغة على قدر كبير من التحذلق والاسلوبية **والجمهورالشعبى** عادة ما يتقبل عدم الأتساق بين اللهجة والثياب اوبين الحركة التمثيلية وكلمات الحوار أو بين الواقع والإيحاء، إنه يتتبع **مسارالحكاية**، دون أن يعى فى الحقيقة أنه هناك فى مكان ما ثمة قواعد لا يتم الالتزام بها فيما يراه» (٢١).

من هنا فإن الاحكام الشائعة، وهى أحكام أخلاقية، تنبع عن معايير أخلاقية لا فنية، عن جماعة المحبظين من أنهم يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، وأنه مع فن

الارتجال يصبح مجرد الحديث معه عن الانضباط وإتباع المقاييس - ما نسميه اليوم الالتزام - نوعا من الحديث غير ذى مجال، وأن عرض جماعة المحبظين، إضافة لما ذكره لين عنه يشمل جرعة الحركات الماجنة، والنكات البذئية التى كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضاً. هذه الأحكام تقع فى خطأ التمركز حول الحاضر، أى تقييم مرحلة سابقة بمعايير مرحلة لاحقة، إذ فى هذا المسرح الشعبى، المسرح **الخشن** «يصبح الدنس والابتذال طبيعيين، والبذاءة داعية إلى المرح، فبهذا يؤدى العرض دوره فى التحرير الاجتماعى، ذلك أن المسرح الشعبى هو بطبيعته ضد السلطة، وضد التقاليد وضد الابهة، وضد الادعاء، إنه مسرح الضجة ، ولذا هو مسرح الضجيج والتصفيق... ويتعامل المسرح الخشن مع أفعال الإنسان، ولأنه مشدود إلى الأرض ومباشر، ولأنه يسمح بوجود الشر والضحك يبدو الخشن المشحون أفضل من المقدس الفارغ» (٢٢).

وهنا، مع وجود الجمهور، فى المسرح الخشن، المسرح الشعبى، تبرز لنا قيمة فنية على جانب كبير من الأهمية، أنها **المشاركة**، فقد كانت الاحتفالات الدينية والاجتماعية والمناسبات الاجتماعية مواسم للفرحة والبهجة الجماعية، فكانت العروض التمثيلية والاحتفالات تقوم جميعاً على المشاركة لا على الفرجة، لقد كان الجمهور جزء من

العرض التمثيلى، العرض المرتجل. وهو جهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبى بما يجرى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكى، الذى يتابع وينتقد ويحكم، ذلك أن عملية المشاهدة ذاتها كانت عملية جماعية وليست فردية، ذلك أن افراد الجمهور ، الواقفين المتحلقين حول الجماعة المرتجلة فى حلقة مشاهدة، كان عليه أن «يلتحم مع غيره، حتى يشتد الزحام، ويصبح المتفرجون كتلة واحدة، شبه متماسكة، [٢٣] هذا ما يقرره أحد الدراسين عن الجمهور فى عصر شكسبير.

وقريب من هذا ما ذكره المقريزى عن **باب اللوق** فيقول «وبها تجتمع أصحاب الحلق (الحلقات) وارباب الملاعب والحرف من الحواة والمشعبذين وغير ذلك فيحضر هناك من الخلائق للفرجة مالا يحصر كثرة » وعن خط **بين القصرين** يقول «وكانت تعد فيه عدة حلق (حلقات) لقراءة السير والأخبار وإنشاد الأشعار والتفنن فى أنواع اللعب واللهو من أرباب المساخر فيصير جمعاً لا يقدر قدره ولا يمكن حكاية وصفه » [٢٤] مما يؤكد تقاليد الفرجة الجماعية، والمشاركة فى العروض، فهذا الجمهور تعودان يعيش حياة اجتماعية (جماعية) أكثر من العيش فى حياة فردية (خاصة)، فالفرد كان لا يزال يعيش فى جماعة، مجتمع محلى، وحدة من وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى (الطائفة، القرية، القبيلة).

وكان جمهور العروض المرتجلة فى المدينة هم جميع فئات المجتمع المصرى فيما عدا المماليك ـ وهم: التجار والمعممون وطوائف الصنائع والمهن، والفلاحون، وأهل الذمة، والاقليات الاجنبية (الشوام والمغاربة... ألخ). حيث الثقافة الشعبية والدين الشعبى والفكر الشعبى يجمع بين أفراد كل هذه الطوائف المهنية والحرفية، إنه**التجانس**، السمة المميزة لجمهور هذا المسرح الشعبى. وهو ملك العرض وصاحبة دائما.

خامسا : الممثل (المخرج/ المؤلف):

الممثل، هو العنصر الفنى الاخر فى العروض المرتجلة للمسرح الشعبى. هو والجمهور ولا شىء غيرهما.

وحضور الممثل هنا يعنى غياب المخرج وغياب المؤلف، ذلك لأن الممثل فى المسرح الشعبى كان يومذاك مؤد ومؤلف حرفى لا يرى سببا للتخصص فى الاداء. لذلك فقد تحمل الممثل المرتجل العبء كله و «جعل نفسه سيد المسرح إلى درجة لا عهد لنا بها قط فى تاريخ التمثيل قبل العرض المرتجلة.. حينما احترم حريته فى أن يخلق ويبدع إبداعا خصباً» (٢٥)

وهؤلاء الممثلون المرتجلون. والذين استمر نشاطهم حتى الربع الأول من القرن الحالى، كانوا ممن سبق لهم أن واجهوا الجماهير بالكلام، أو الغناء أو باستعراض المقدرة على التنكيت فى حفل أو اجتماع. كان بينهم المنشد والخطيب والمغنى ومقرىء القرآن، وبينهم أيضا مهرج الأفراح، ومضحك الموالد وأكثرهم من اصحاب الجرأة والمغامرة فى سبيل كسب العيش بأية وسيلة، إنهم ممثلون محترفون لا هواه. لذا كان هذا النوع من التمثيل لا يستطيع القيام به إلا رجالا ونساء تدربوا سنوات طويلة على نوع معين من الفن التمثيلى. ذلك أن الممثل هنا، فى المسرح الشعبى، كان «يصنع دوره بنفسه وهو ماض فى تمثيله. وقد كان ينخرط فى المشهد عالماً بنهاية الفعل والغرض منه، لكنه لم يكن يدرى ما سوف يقوله زملاؤه فى التمثيل، لأنه هو وزملاؤه كانوا يرتجلون هذه الأقوال بما تعيه ذاكرتهم من نتف الحوار التقليدى. المحفوظ من جهة، ومن خطبه وأحاديثه هو، التى أصبح لها فعلها واثرها بطول التجربة وكثرة التكرار، ومن التحشيات والمزاحات وقطع الهزل النموذجية من جهة أخرى». (٢٦)

ويجب أن نتذكر أن الممثل المرتجل، كان إذا اتخذ دورا من الادوار، ولو بطريقة عرضية، كرس لهذا الدور حياته كلها بحيث لا يلعب إلا هذه الشخصية طوال حياته المسرحية... وقد كان لهذا

التركيز على تشخيص دور واحد بعينه أثر كبير بالطبع فى مهارة الممثل على الارتجال أنه يؤدى ادوار، ويشخص نماذج عامة مثلما كان الأمر فى العروض الظلية الاب، الأم، البنت، العاشق.... الخ.

وإشار بعض الباحثين إلى هذه النماذج على أنها شخصيات ثابتة، ولذلك عد من عيوب العروض المرتجلة وجود الشخصيات المسطحة ذات الصفة الواحدة، أو ذات البعد الواحد، وهو خلط بين النموذج والشخصية لذا فإن ما يعد عيبا أو نقيصة فى العروض المرتجلة هو سمة من سماتها العديدة.

فما كان للمثل المرتجل، ولا للعروض المرتجلة، أن تقدم شخصية تمثيلية، ذلك لأن الفرد هنا، كان لا يزال عضواً فى جماعة أو حدة من وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، وهو، فى التحليل النهائى، شخص يعد ممثلا نمطيا لجماعته، يستحيل فصله عنها، لقد كان الفرد يعد خير مثال للطبقة أو الأسرة أو الصنعة أو الجماعة العامة... ومن ثم كانت نظرة الفرد إلى نفسه - فى المحل الأول - هى أنه عضو فى طبقة مغلقة (طائفة) أو مهنة، وليس أنه فلان بن فلان... وكانت الاسماء الشخصية تستخدم للدلالة على إنتماء أصحابها إلى فئة كبيرة فلم تكن النزعة الفردية قد ظهرت بعد، وهى العامل الأول لظهور الشخصية الاجتماعية والشخصية الفنية.

ونتيجة لغياب المبنى المسرحى، كان الممثل المتجول يقدم

عروضه المرتجلة واقفاً سط حلقة من جمهور المشاهدين، فى الساحات والأسواق والميادين العامة وباحات القصور، ومنازل العظماء، فلم يكن هناك فاصل، وهمى أو حقيقى بين الممثل والجمهور. فالممثل الاليصاباتى، مثلا، «كان يقف وسط الجمهور فلو أنه وقف على حافة خشبة المسرح لاستطاع أن يمس بعض المتفرجين لانهم فى متناول يده». [٢٧] وقد إنعكس ذلك على فن الأداء التمثيلى، فن الممثل ، إذ نجد أن هذه العلاقة بين الممثل والجمهور قد شجعت «*التعبير **الخطابى*** أكثر من تشجعه *التعبير **العاطفى***» [٢٨] لقد كان الممثل المرتجل ملقياً دوره اكثر مما هو ممثل يعيش فى شخصية الدور..

وهى الطريقة التى لازمت فن الإلقاء حتى أوائل القرن الحالى، وهذه القيمة الفنية **الخطابية**، وافقت هوى فى نفوس الجهور، هذا الجمهور الذى إعتاد على الكلمة المنطوقة بصفة إساسية وعامة، لأن أدب هذه الحقبة كان أدب الكلمة المنطوقة، لذا احبوا سماع الشعر المرسل والكلمات الجديدة.. لقد كانت *اللغة الأدبية* فى العصر الاليزابيثى موجهة إلى خليط من الجماهير التى تعودت على**السماع** أكثر مما تعودت على**القراءة**، أى مخاطبة **الأذن لا** مخاطبة**العين**.

وخلاصة القول فى فن الممثل المرتجل ماذكره عنهم فيليب **مونييه**، إذ قال «لقد كانوا جيمعا ممثلين صامتين وبهلوانات

وراقصين وموسيقيين وممثلى ملاه فى وقت واحد، وكانوا أيضا شعراء يتولون تأليف قطعهم بأنفسهم، وكانوا يعتصرون خيالهم اعتصارا فى إبتكارها، ويرتجلونها من فورهم بمجرد مجيء دورهم.. أن الفهم وطول تمرسهم بحرفتهم وفنهم قد علمهم مجموعة بأكملها من الخدع والحيل. أن لديهم ذخيرة وفيرة كبيرة من الأمثال والملح والالغاز الكلامية والاحجيات والمحفوظات والحكايات المبالغ فيها والأغنيات.. لقد كانوا ملمين بجميع أنواع المجازات والاستعارات والتشبيهات.. وبالاضافة إلى هذا كله كانت لديهم مجلدات من ألوان القذف والتشهير حفظوها عن ظهر قلب. لقد كانوا يقبضون على الفرصة من ناصيتها، ويستفيدون من أتفه الحوادث. لقد كانوا يستلهمون الزمان والمكان والوان السماء، وموضوع الساعة الهزليات التى هى ثمرة مشتركة بينهم وبين المتفرجين جميعا. وكان هذه كله يتنوع فى كل**حفلة** ويبدو مختلفاً فى كل **امسية**. ويفيض بالروح والحرارة والتبديل فى الخلق التلقائى والابتداع الصادر عن طبع وليس عن تكلف أو صنعه » (٢٩) أنها الحيوية وهى قيمة فنية عزت فى العروض المسرحية فيما بعد.

ويبدو - أخيرا - كما قال المستشرق الفرنسى جان**دوفينيو** أن الخطورة كانت كامنة فى ولادة المسرح العربى على هدى نماذج غربية للمسرح، على الرغم من وجود «فكرة عربية عن المسرح تنقل

الحياة إلى المسرح دون نص مكتوب، ذلك أن هذا المسرح العربى تمثيل حر مستقل.. تخاطب إدواره المشاهد مباشرة لأنها مرتجلة يمتزج فيها الكلام والتعبير بالحركات امتزاجا تاماً» (٣٠) أى أننا يجب أن نلتفت إلى العناصر التمثيلية فى العروض المرتجلة ، لا العناصر المسرحية ولا العناصر الأدبية.

وبعد، هذه كانت أهم العناصر التمثيلية والقيم التمثيلية للعروض المرتجلة وللعروض الظلية والفصول المضحكة، أى لعروض المسرح الشعبى، يتبقى هنا الحديث عن تقاليد المسرح الشعبى،**تقاليد** العروض المرتجلة، عروض الجماعات الجوالة، والعرض التمثيلى، فى أيامنا هذه، يقصد به ما يقدمه الممثلون أمام الجمهور المتفرج، أما هنا، فإن العرض المرتجل هو ما يتشارك الجمهور والممثلون فى صنعه معاً، فى أمسية من الأمسيات، فى مكان ما وزمان ما .

١. الاستهلال:

نجد هذا الشخص، الذى يقوم بالاستفتاح أو الاستهلال فى اللعبات الظلية وكان يعرف باسم «**المقدم**» أى الذى يقدم التمثيلية للجمهور.. وهذا الشخص غير الحازق وهو الذى يقوم بوظيفة تركيز الإنتباه فى عرض صاخب يعلو فيه الأصوات والضجيج. لذا قد يحوى العرض الظلى على الحازق والاستهلالى «المقدم»

وفى البابات، الأدب التمثيلى، نجد ابن دانيال يستهل باباته قائلا:

الريس: خيالنا هذا لاهل الرتب والفـــضل والبـــذل لاهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل فى احـــسن ســمط واتى بالعـــجب
فـانظره يامن فـهـمه ثاقب فـفـيــه للعـرفـان أدنى ســبب
إذا قـام فـيـه ناطق واحـد عن كل شخص ناظر واحتجب**

وهذا الاستهلال، يشبه إلى حد كبير **المشهد الافتتاحى** فى أعمال وليم شكسبير، وهو مشهد له صلة بالسرد المسرحى ويتم ذلك أما بواسطة الكورس (الجوقة) أو ممثلى المشهد الأول (وهم من يسميهم جون درايدن ممثلوا الافتتاحية أو المدخل) [٣١] فى مسرحية «هنرى الخامس» يدخل المستفتح (Prologue) أى الممثل الذى يقرأ البرولوج أو الفاتحة، ونفس الممثل سيتولى ـ فيما بعد ـ التعقيب على الحوار أو التمهيد لها ويعرف عندئذ بالمعقب، هو فى الأصل يدعى كورس (جوقة) والجوقة عند شكسبير شخص واحد وليس مجموعة.

وقريب من هذا ما يفعله الريس فى **السامرالشعبى** فبعدما يخرج من مكانه بوقاره وملابسه البلدية وعمامته، ينكر على الراقص (أو الراقصة) والطبالين والزمارين ويطردهم، فيفر الرجال وتعتذر السنيورة ويضرب الخلبوص الذى يصيح: حياك ياريس، فيبدأ الريس يلقى نصائح وحكما عامة أو خاصة منها:

الريس: الوالدين ما تنهرهما ابداً، ربوك سغير السن حيتين ما

تنفطم. باتم عليك سـهـارى بطول الليل أعـينهم، وعـين الله لا تنم.

وينهى الريس هذه الحكم والنصـائح بحـسن تخلص يهـيىء لظهور **التقليعة**، وهى الفـصل الأول من فـصلى السـهـرة، إنه الاستهلال الذى يمهد لموضوع العرض المرتجل.

ونفس هذا نجـــده فى **الفصل المضـحك**: فـفى فصـل: خـيـانة الأصحاب» يظهر الأب ويقول:

الأب: هم الصـبـيـان والبنات للمـات. لو كـان كل واحـد عنده بنت يكحل عينها كان يكسب. بقى أنا مخلف من الدنيا حيطى ميطى حتة بنت. وجانى واد حليوه خده زى لهطة الكوك خطبها ثم سافر جـهة، بقى له ستة شهور تقريبا والبنت كل ساعة تعيط. وكامل يعيط والدور الفوقانى من العمة بيعيط وعتبة بيتنا المحفوظة بتعيط. وحيطة البيت من الجهة الشرقية انشقت من كترة العياط. وكل كلمة تقول: حبيبى بابا، لما خلتنى حجب أنا الاخر.

هنا الممثل يفتتح أو يستهل الفصل المضـحك بموجز أو ملخص لما حدث قبل الان، ليصل والمتفرج إلى متابعة ما يحدث بعد ذلك دون غموض أو لبس، أنه يعرف بالشـخصيات وبالموضـوع وبالموقف التمثيلى.

٢- مخاطبة الجمهور:

وهو تقليد هام من تقاليد المسرح الشعبى، ليس فقط فى الاستهلال (الاستفتاح) بل هى مخاطبة تتم أثناء العرض لجذب الانتباه وتأكيد أن المخاطب هنا وهو أفراد الجماعة الحاضرة، الجمهور، هو المقصود بالوعظ أو الترفيه.

ففى بابة «طيف الخيال» يخاطب طيف الخيال الجمهور قائلا:

طيف الخيال: ومن بعده اليكم اتيت

لاحكى لكم بعض ماقد رأيت

وقد كنت لولا الخلاعة ابيت

على أن عين الخلاعه معين

أما بابة «عجيبوغريب» فإنها خطاب مباشر للجمهور الحاضر، تخرج كل شخصية من الشخوص الظلية، تخاطب الجمهور، ثم تنصرف أو تذهب.

غريب: عبدكم الغريب، المشوق الكئيب، الذى اذابه الحنين، وغادره البين بعد حتى لا يبين، فتقاذفت به الأقطار ودار مع الفلك الدوار.

عجيبالدين: آخوانى،

استعينوا من شره اللسان ، واعلموا أن أول ما يوضع فى

الميزان الخلق الحسن، والدنيا دار اسف، ووجود وتلف، وصحة وسقم، ولذة والم....

وفى **العروض المرتجلة**، نجد التقليد ذاته، مخاطبة الجهور، هو ما كان تقليداً معروفا لدى عروض الكوميديا الفنية (الكوميديا ديلارتى) فى القرن السادس عشر فكان الممثل «يخاطب الجمهور» مقدماً المعلومات الكافية عن الوقت وممهدا لما يلى من أحداث.

وفى **الفصول المضحكة**، نجد مراعاة هذا التقليد الفنى، فى فصل «الجزمجى»:

العجوز: على مهلك (ثم يرفع رجله ويلتفت وراه) أيه؟ ماشى زى الطور.

الجزمجى: (يكون رافع رجله ويشير عليها ويقول) أهية! لسه ماحطتهاش على الأرض حتى **أسأل الناس**.

ومخاطبة الجمهور تكسر الإيهام المسرحى، ذلك لأن.. المسرح الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه إنما هو مجرد عرض مسرحى (تمثيلى) ولا هو يسعى إلى أن يندمج متفرجه فى العرض المسرحى حتى ينسى نفسه، ينسى الزمان والمكان الذى يعيش فيه. أن المسرح الشعبى لا يجد غضاضة فى أن ينتبه متفرجه كل التنبيه، ويعى تماماً أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة وليس الحياة ذاتها. وهو المبدأ، التقليد، الذى يمكن تسميته **مسرحة**

المسرح أو Theatricalty أى كسر الإيهام وتأكيد أن العرض المسرحى يخضع لقيم وتقاليد الفن ولا يحاكى واقعاً خارجياً بل يقدم واقعا بديلاً لا واقعا حياتياً، بل واقعا وهميا، واقع فنى»*.

ونفس التقليد، نجده فى بعض أعمال شكسبسير.

وفى مسرحية **«بركليس»** يخاطب (كاور) الجمهور:

كاور: فإن غفرتم لنا، لا يكون قد أجرمنا

باستعمال لغة واحدة فى مختلف البقاع

التى تجرى فيها مشاهدنا

....

صبرا إذن

وتخيلوا إنكم جميعاً فى ميتلين (ص ١٩٣ - ١٩٥).

إنه هنا يناشد الجمهور الصبر، وإعمال الخيال، وفى كل الأوقات يتكلم عن التمثيل والمسرح والمشاهد، إنه يشير إلى مسرحة المسرح، أن ما يجرى الآن أمام الجمهور هو مسرح ولا شىء آخر.

٢- تقليد الوقوف:

قد يبدو، لأول وهلة، أن هذا التقليد قليل الاهمية، وان هناك تقاليد أخرى أهم فى تقاليد العرض التمثيلى للمسرح الشعبى. ولكن محاولة تحليل وبيان عناصر هذا التقليد تطلعنا على أهميته.

إن تقليد الوقوف كان يعنى، وقوف **الجمهور** (حول الممثل فى حلقة) ووقوف **الممثل** وسط الحلقة (الجمهور). وهذا التقليد، قد ساعد فى تدعيم القيمة الفنية الهامة فى المسرح الشعبى، **المشاركة**، وهنا لا يقصد بالمشاركة التقمص الوجدانى Empathy ولكن يقصد بها المشاركة الوجدانية Sympathy. وكون المتفرج يكون واقفاً تعنى المشاركة فيما يقدم من عناصر العرض التمثيلى، الغناء والرقص، ولهما أساس مشترك هو **الإيقاع**، وانتقال الإيقاع الحركى، والصوتى إلى المتفرج من أكبر العوامل المؤثرة فى مشاركته هذه، إنها ليست متابعة لما يجرى أى مشاركة صامتة، ولكنها مشاركة حية.

أما الجانب الاخر، الخاص بتقليد الوقوف، وقوف الممثل، فإنه يعنى ببساطة حيوية وتلقائية العرض التمثيلى، وهى قيم فنية نتجت عن هذا التقليد، فكون أن الممثل وسط حلقة الجمهور، وكون أن المستلزمات المسرحية (الاكسسوارات «Accessories») غير موجودة، وكون أن العرض التمثيلى مستمر، فإن حركة الممثل، داخل العرض التمثيلى كانت تعتمد على الصوت (صوت الممثل) والمرونة (جسد الممثل) كانت هناك أصوات الإشارة والنداء والحوار (فى مستوياته الصوتية المختلفة) وكانت هناك أيضا البهلوانية والمبارزات والاكروبات، والحركة فوق خشبة المسرح (وسط حلقة الجمهور)، أى لا مكان ولا موضع لجلوس الممثل.

أ ـ في العرض المرتجل «مأساة الفلاح عوض»:

نجد أن التمثيل يتم دفعة واحدة، مستمرا مرنا، حيويا متدفقا، تلقائيا لا مكان لجلوس الممثل، في البداية الناظر وشيخ البلد والفلاحون والكاتب والفلاح (عوض) وقوف يتابعون سؤال الناظر ورد شيخ البلد وقرار الضرب. وبعد ذلك وهو واقف في السجن يسأل زوجته العمل على خلاصه، وتأخذ هي ـ فيما بعد ـ بالذهاب والعودة (التردد) ما بين بيت شيخ البلد والكاتب والناظر، ولا مكان لجلوس الممثل.

ب ـ في مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه»:

ومدة عرضها، كما يذكر المؤلف، ساعة وربع، وشخصياتها: الحمامى (وهو صاحب الحمام) وزوجته وصبى الحمام وعمدة (عويس) وتابعة. وطوال العرض والذى يقدم في باحة الحمام الشعبى، وهى مكان مفتوح، يجرى التمثيل مستمرا، مرنا، حيويا، متدفقا، تلقائيا، لا يجلس الممثلون ولو لمرة واحدة.

وفى المسرح إلا ليزابيثى، نجد مسرحية **«هاملت»** التى تحوى (٢٠) مشهداً، نرى فيها الممثلون وهم يدخلون ويخرجون. لا مكان هناك لتوقف لالتقاط الأنفاس، للتراخى في الأداء التمثيلى الحى، التلقائى، المتدفق. أما مسرحية **«يهودى مالطة»** وهى تشتمل على (٢٥) مشهدا، نرى نفس التقليد، فالارشادات المسرحية المكتوبة

تشمل دخول وخروج الممثلون، وما آن يدخل الممثل إلى المكان حتى يخاطب نفسه (فى مونولوج) أو يتحاور مع اخر (ديالوج) وبمجرد إنتهاء الكلام يخرج الممثل ليتم تغيير المكان ولا فترات بين المشاهد أو الفصول.

وفى القرن السابع عشر، فى فرنسا، وعن ممثلى مسرحيات موليير يمكن القول «**إنهم نادراً ما يجلسون**، وهم لا يجلسون إلا عندما يكون الجلوس ضرورة وحركة مسرحية لابد منها »[٣٢] وان كان هذا التقليد هو السمة الغالبة فى مسرحيات**موليير**، فيجب إلا ننسى أنه وهو الممثل المتجول، قد اخذ هذا التقليد عن العروض المرتجلة، العروض الجوالة، مما اكسب مسرحه التدفق والحيوية.

٤ـ المعاصرة:

أهم تقاليد المسرح الشعبى تناول القضايا المعاصرة، ومن ثم غلبت عليه تناول القضايا العامة وطبع بطابع النقد الاجتماعى.

فالعروض (اللعبات) الظلية بعدما قرر المخايل إلا يزاحم الراوى أو المنشد اقاصيصه خلق لنفسه موضوعاته من البيئة المعيشة القائمة، لذلك طبعت البابات واللعبات الظلية بطابع النقد الاجتماعى الذى تطلبه الجماهير، شيئا من ابداء الرأى فى مقدمى الحرف، وجباة الضرائب، والجنود الاتراك الشراكسة والمماليك والجوارى

واصحاب الحرف المبتذلة، حتى أن البعض يذهب إلى أنه يمكن النظر إلى البابات الظلية، الأدب التمثيلى، بإعتبارها «مصدراً هاماً من مصادر الدراسة الاجتماعية التاريخية فى العصور الوسطى»[٣٣] ذلك أنها تناولت بالنقد القضايا العامة، السياسية والاجتماعية واتسمت بالمعاصرة.

أ. لعبة «الشيخ طالح وجاريته السر المكنون»:

وموضوعها مباشر وصريح، دون لف أو دوران أو رمز أو اسقاطات سياسية، ويتناول قضية معاصرة وهى: السخرية بجماعة العلماء الذين كانوا يكونون طبقة (فئة) خاصة فى المجتمع المصرى وعرفوا «باصحاب العمامة»، تمييزا لهم عن الطبقات (الفئات) الاجتماعية الأخرى، وكان يحترمها الشعب المصرى ويتخذ منها ملجأ وحامياً أمام طغيان المماليك وظلمهم، ومع أن الموضوع محلى وقتى (معاصر)، إلا انه تمت معالجته فنيا بمقدرة كبيرة، مما جعله موضوعاً عاماً، عالمياً، موضوعا إنسانياً. يتناول الوصوليين الذين لا يعرفون من الحياة سوى تحقيق مآربهم عن أى طريق كان غير عابئين بالمثل الخلقية أو الكرامة الإنسانية فالموضوع على هذا النحو موضوع اجتماعى خطير يوجد فى كل زمان وفى كل مكان. كان من الممكن معالجتة فى بيئة أخرى، التجار، الحرفيين، ولكن القيمة النقدية له أنه تمت حوادثة فى هذه البيئة الدينية العلمية

المحافظة، بيئة العلماء ومجتمعهم.

ب- لعبة «التمساح»:

وهى لعبة حازت الشهرة على مدى إجيال طويلة، وذلك لما فيها من نقد اجتماعى، أن صورة الفلاح الذى لفظته الفلاحة (الزراعة) تختلف عما الفته طبقات المدينة المستعلية الحاكمة... إنه رجل مضيع ولكنه يثير الاشفاق، وقد يكون التمساح رمزاً، وقد تكون صعوبة إنقاذه رمزا أيضاً. كما أن الاعتصام بالبخور والسحر يشير إلى أن الحل كان فوق إرادة الناس العاديين.

وإذا علمنا أن هذه اللعبة الظلية من نتاج القرن السابع عشر الميلادى. وإنها بتناولها (الفلاح) الذى لفظته الفلاحة، فإنها تتناول الحديث عن الريف المصرى وأحوال الريف، والفلاح فى هذا الزمان، القرن السابع عشر، لتذكرنا على الفور قصيدة أبو شادوف، وشرح الشيخ الشربينى لها فى كتابه «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» وهو من نتاج نفس العصر. ولا دركنا حالة الفلاح المصرى، ولعلمنا القيمة النقدية، لهذه اللعبة الظلية، فى نقد الواقع الاجتماعي المعاصر.

نفس هذه التقليد، المعاصرة، بما يتيحه من قيمة نقدية للواقع الاجتماعى والسياسى والثقافى الفنى، نجده فى العروض المرتجلة:

أ- فى العرض المرتجل ، مأساة الفلاح عوض،:

نجد موضوع فساد الإدارة هو الموضوع الأساسى والوحيد فى العرض، إنه لم يشير إلى أن هذا الفساد هو فساد أشخاص، هم قلة، ولكن القاعدة سليمة لا غبار عليها. لا، العرض يقول أن رموز الإدارة، شيخ البلد، الكاتب؛ الناظر، فاسدون، عديموا الذمة، مرتشون، عديموا الأخلاق، وهم هنا بصفتهم الرسمية، ممثلى الإدارة، لا بصفتهم الفردية أو الشخصية، مما قد يفتح مجالاً للقول بأنها حادثة فردية وقعت في قرية ما وعن طريق أشخاص بعينهم. العرض لا يذكر أسماء الشخوص، بل هو يعرضهم بصفتهم نماذج للمهن والحرف والمناصب التى يمثلونها.

وحن نعلم أن العرض قدم أمام الباشا: محمد على، حيث حل نظام الاحتكار محل نظام الالتزام، أى بتعبير أدق انتقل الفلاح «من الاستغلال غير المنظم فى ظل النظام القديم، إلى الاستغلال المنظم فى ظل نظام محمد على» (٣٤) فأى نقد فى الكتابات الأدبية المعاصرة، تجرأ وتطاول ونقد التجربة، تجربة الالتزام، مثلما نقدها هذا العرض.

ب- عروض جماعة «أولاد رابية»:

كما يذكر النديم فإن عروضهم كانت تعرض لـ (أحوال الحكام وأخذهم الناس للسخرة فى الحبال والحديد وقتل الرجل على عشرين

فضة وشنق اخر بغضب المدير أو المأمور، ونهب المزارع والماشية، وإصدار الأحكام بحسب ما يتصور لحاكم الخط فضلا عن المأمور وفضلا عن المدير) فأى من الكتابات المعاصرة لهذه الفترة ثمانينيات وتسعينات القرن التاسع عشر، تحدثت عن السخرة والظلم الاجتماعى.

على العكس من ذلك كان هناك نوع من التواطئ، أو «مؤامرة من الصمت فمن جهة المصريين فلم يكن احد ليجروء على الشكوى من سوء إدارة إسماعيل أو من الارزاء التى الحقتها هذه الإدارة السيئة بالشعب المصرى، ومن جهة الاوربيين فلم يكن ليعنيهم هذا الأمر» نفس هذه الملحوظة نجدها فى رسائل تحكى عن فترة السبعينيات «أن مصر مزرعة واحدة متسعة الارجاء يتحكم فيها رجل واحد، يستعبد الرجال الذين يعملون من أجله دون أن يطعمهم... ولا يستطيع القيام بثورة إلا (أهالى) القاهرة، ولكن كل شىء فى القاهرة ميسر على حساب أهل الريف» (٣٥) إنها مؤامرة الصمت أو التواطؤ فلا أحد من كبار الكتاب المعاصرين يشكو من السخرة، ولكن جماعة أولاد رابية جعلت السخرة موضوع عروضها المرتجلة.

ومن الأعمال المسرحية التى تنسب إلى المسرح الشعبى (كما سنوى تعريفه فيما بعد) المسرحتين التاليتين:

أ- مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه»:

ورغم بساطة الموضوع، وربما سذاجته، نجد أن المؤلف قد عالج فيها «موضوعين شرعيين، كان المجتمع يئن منها وقتذاك ويتخذها وسيلة للتهكم والسخرية وهما الحمل المستكن وعدم طلاق الغائب».[٣٦] وهى قضية اجتماعية فى المقام الأول ومعاصرة للفترة التى قدمت فيها، إضافة إلى الإشارة إلى حالة الكساد خلال سنوات الحرب العالمية الاولى، التى اجتاحت فئات كثيرة من المجتمع المصرى، والتى دفعت الحمامى إلى التفكير فى إغلاق الحمام، وإتخاذ مهنة أخرى لها رواج فى السوق.. وإختيار حرفة (مهنة) شاهد زور فى المحكمة الشرعية، مما وفر المعاصرة والإتجاه الانتقادى فى هذه المسرحية.

ب- مسرحية «الانتخابات»:

وهى مسرحية تصور ظروف مصر السياسية والاجتماعية بعد صدور قانون الانتخاب فى إبريل ١٩٢٣. وهى تتعرض لمسألة الانتخابات وبيع المرشحين لاصواتهم وحرمان الجماعات الشعبية (الجماعات المحلية) من الترشيح للإنتخاب مما يؤدى إلى عدم مشاركتهم فى الحياة النيابية، المظهر الديمقراطى للحياة السياسية فى مصر الملكية، مصر ما بعد دستور سنة ١٩٢٣.

فى المسرحية، وهى من تأليف أمين صدقى، نجد التنافس بين

مؤيدى حزب «المقايسين» برآسة رجب بك وحزب «المتليسين» برآسة شوال بك، ونجد عينة من المنتخبين، الأهالى، ومطالبهم من الحكومة، الافندى، العيبى الذى لا يستطيع الكلام، الفلاح.

الفلاح: إن من حيث ليس أن فيه هنا دلوقت فى الخط ده حزبين أثنين بيناطحو بعض، اللى هم خزب المقايسين والحزب دكهه اللى هو حزب المتليسين. قولوا معايا **حزبنا الله ونعم الوكيل.**

جعلص: (وهو يتكلم باسم طائفة العربجية) الغاية.. كل دا ياخوانى والعربجى متنيل على عينه وساكت والخيل برضها غالية نار، العليق أغلى وأغلى. طقم الخيل بالشىء الفلانى يعنى بالله عليكم شوفوا بلدنا. **كل يوم ناكل بكام أنا وأم أحمد والبهايم.**

أبو قراعة: (الفقية) لنا فى هذا البرلمان مطالب ثلاث.. أولاً مراقبة السيدات فى لبسهن الموضة... وثانياً مراقبة الروايات الهزلية لتكون مهذبة من جميع الوجوه؛ وتطهير المسارح من رقص البطن وآه واوه... ثالثاً تغيير اسم شارع عماد الدين باسم مناسب جديد.

ومع ما يبدو من السخرية والتهكم فى هذه المطالب، إلا أنها تعبر وبصورة كاريكاتورية عن جماعات وفئات اجتماعية، وعن الموقف المتباين للحكومة من بعض الفئات، وعن الخوف من الحزبية، كما قال الفلاح: «فحزبنا الله ونعم الوكيل».

وعلى الرغم من سيرة رجب بك وإهتماماته النسائية الفاضحة فى فترة الإنتخابات فإنه يفوز، يكون تعليقة عما حدث، وهو تعليق المؤلف،:

رجب : أن الأمة اللى يمكنها تميز فضائل رجالها لابد من كونها يوم تبلغ أوج المجد والسعادة!!

جـ - الفصل المضحك «اللقيط»:

وبعد حوادث طويلة عريضة، يتزوج شاب - دون أن يدرى - من اخته، ثم تفاجئه أسرته وخادمها (كامل) بهذا السر الخطير.

كامل: (للشاب) اختك مراتك، وأمك حماتك.

الشاب: آه، اجوز اختى؟! لازم اموت نفسى (يضرب نفسه بسكين ويموت)

الأم: البنت تجوز أخوها؟ ! يادهوتى (تقتل نفسها بالسكينة)

الأفندى: (الأب) بقى بعد تعبى فيه وجعلنه ابنى يموت؟ (يقتل نفسه بالسكين)

البنت: بقى أمى تموت وأنا أجوز أخويا، وكل العيلة تموت لاجلى، لازم أموت نفسى (تضرب نفسها وتموت).

كامل: (يمسك السكين) بقى معلمى مات، والولد مات، والبنت وأمها ماتوا وأنا افضل؟ لازم احصلهم على التربة أخدمهم هناك.

(يهم بضرب نفسه بالسكين.. يتحرك ويتردد عدة مرات)

لكم أنا ممتشى إلا بالصرمة.

وهذا النقد لم يقتصر على الحياة الاجتماعية والسياسية المعاصرة بل امتد إلى الحياة الفنية والمسرحية المعاصرة. وهناء في هذا الفصل، يسخر المسرح الشعبي من المسرح الأدبي وأهم نماذجه مسرحية «**أوديب الملك**» وهي المسرحية التي قدمها جورج أبيض في مارس ١٩١٢، وهذا ما تؤكده الباحثة السوفيتية تمار الكساندروفنا إذ تقول: «وعندما بدأت المسارح المحترفة في البلاد العربية في النشؤ، كان **المحبظون** يضحكون على ممثليها ويسخرون منهم» (٣٧) ولعل السبب في هذه السخرية الموضوعات التي كانت تعالجها مسرحيات المسرح الأدبي، فأين هذه القضية، قضية زواج المحارم في أوديب، من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي كانت تعرض لها العروض المرتجلة، ولعل السبب أيضا، الممثل، الذي كان عليه أن يتلوا نصاً ويتبع ملقناً، الممثل الذي تنازل عن حريته وسلمها إلى المؤلف أو المخرج.

وفي أوربا، في القرن الخامس عشر، شاعت ثلاثة أنواع من التمثيليات الفكاهية وهي: ـ

١ ـ العبرة Morality وهي تمثيلية من النوع التهذيبي على أسلوب المجاز وأشخاصها ترمز إلى الصفات الخلقية وتحمل أسماؤها مثل: بخل، شره، كذب...

٢ ـ الحماقة Sotie وهي تمثيلية عن الحوادث الجارية على نحو

الحملات الصحفية الهوجاء اللاذعة، وهى تتناول الشخصيات الكبيرة المعاصرة وتعرضها فى بعض الهزء، وتجعلهم مبعث الضحك فى هيئة أشخاصهم وفى شخص تصرفاتهم، وهى بمثابة الصحافة فى وقت لم تكن فيه الصحافة معروفة.

٣ ـ المهزلة Farce وهى تمثيلية صغيرة هزلية مستمدة من الحياة اليومية وتنزع فى طريقها إلى الواقعية.*

من هنا يمكن القول ان العروض المرتجلة، عروض المسرح الشعبى، هى أقرب إلى النوع المعروف باسم **الحماقة** لتناولها الحوادث والشخصيات المعاصرة.

٥ـ الشمولية:

كانت عروض المسرح الشعبى، عروضاً شمولية، أقرب إلى مفهوم المسرح الشامل المعاصر، شملت الموسيقى والغناء والرقص والالعاب البهلوانية والاكروبات، والقطع الحوارية والمناجيات (المونولوج) والقافية.... الخ. وهى فنون تخاطب **الأذن**، بل أنها كثيرا ما كانت تخاطب **الحس** كذلك.

ففى عروض خيال الظل والبابات الظلية، كان ابن دانيال يضع أغانى مسرحياته وألحانها ويفرض على المحرك للشخوص طريقة العرض وكيفية الأداء، وفى العروض المرتجلة، نجد جماعة المحبظين تتكون أساساً من أشخاص فى هيئة موسيقيين وراقصين وبعد قليل

من الطبل والزمر والرقص... ، أى أن نفس الممثلين كانوا يؤدون القطع الموسيقية والألحان الغنائية والرقصات.. إنه المسرح الشامل، وهو ما نجده فى مسرح السامر، إذ تبدأ عروض المسامر، بفاصل موسيقى راقصة بالطبل على الدربكة، مع المزمار، ورقص الغايش الرجل، أو رقص السنيورة حينما حلت محله، وكانت عروض جماعة أولاد رابية أقرب إلى العروض الشاملة المذكورة.

وهذا التقليد التمثيلى/ الفنى، الشمولية، قد أثار صفة هامة وسمت العروض الشعبية وهى **الحسية**، أنها عروض لم تعتمد على مخاطبة العين أحيانا باشتمالها على الحركة الغالبة، ولا مخاطبة الأذن فقط بإعتمادها على الخطابية واللفظية، بل إعتمدت على الصوت والحركة معاً، مما نتج عنه هذه الحسية التى وسمت بها. وهى حسية لازمة للمسرح الخشن، سمة من سماته، وليست عيباً.

ويعد هذا العرض التحليلى لعناصر وقيم وتقاليد المسرح الشعبى، ومع تغير/ تحول الكثير من هذه العناصر الفنية، وإختفاء بعض القيم الفنية وتبدل الكثير من التقاليد الفنية، ما هى السمة التى تطبع المسرح الشعبى، أو بالاحرى تطبع العمل المسرحى حتى يستحق أن نطلق عليه عرض شعبى، مسرح شعبى.

يرى الباحث أن سمة **الشعبية** تعنى: ـ

١ ـ مسرح يتناول قضايا أو أشخاص أو حوادث معاصرة.

٢ ـ مسرح يتناول قضايا عامة (ولا مجال فيه للقضايا الخاصة/ الشخصية).

٣ ـ مسرح شخصياته نماذج لإنماط أو فئات إجتماعية أكثر منها شخصيات فردية.

٤ ـ مسرح لا يعتمد على التراث الشعبى ولا يعتمد على الوافد الأجنبى (المترجم والممصر والمعرب) مسرح الحياة اليومية، حياة كل يوم.

٥ ـ مسرح له وظيفة اجتماعية، وهى تشمل:

أ ـ المسرح إداة لنقد المجتمع والحياة المعاصرة.

ب ـ المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة.

جـ ـ المسرح أداة تعليم وتثقيف.

٦ ـ مسرح هزلى، لا علاقة له بالتراث، الموروث الشعبى، بل هو أقرب إلى الأدب العامى، وهو أيا كانت ظروف قيامه وملابسات تطوره مسرح دنيوى.... مسرح هزلى هو بطبيعته شعبيا.

٧ ـ مسرح لا يحوى من العناصر الفنية إلا عنصرى **الممثل والجمهور.**

ولما كان علم اجتماع المعرفة هو تحليل طبيعة العلاقة الموجودة

بين إنماط الإنتاج الفكرى ومعطيات البنية الاجتماعية وتحديد وظائف هذا الإنتـاج، يجب علينا دراسـة عـلاقـة الإنتـاج الفكرى (العـروض المرتجلة/ المسرح الشـعبى) بالنظام الاجتمـاعى كمـا يتبـدي فى مـجالاته الاقتصـادية ـ الاجتماعية والسياسية والحقوقية والفكرية الثقافية.

وفى تحليل هذه العلاقة سوف نجد المبادىء التالية:

١ـ الجماعية:

هنا نحن نتعامل مع مـجتمع أبوى، مـجتمع يتكون من بدنات أو عـائلات كبيـرة لا وجـود لأسـر صـغيـرة أو لفـرد فيـه، لذا فـإننا نعلم بوجود جماعة **جعفرالمخايل**، جماعة **المحبظين**، وجماعة **أولادرابية**، فـالإنتاج الفنى هنا إنتاج جماعى قريب الشبه بالاقتصاد المـعيشى (العائلى) وهذا يشمل:

أ ـ العروض عمل جماعى إنتاجا واخراجا وتنوقا (ليس لها طابع شخصى).

ب ـ العروض تشتمل على وظيفة اجتماعية وهى تدعيم تماسك الجماعة لا الترفيه عنها.

جـ ـ العـروض تنتصـر دائمـا لقيم الجـمـاعة، ولا وجـود بعد لقيم الفرد، لقد كانت القيم ذات طابع جمعى، ومعنى هذا أن قيم الشخص

لم تكن منفصلة عن قيم الجماعي.

د ـ موضوعات العروض تشمل قضايا عامة/ اجتماعية ـ سياسية/ وليس قضايا خاصة (فردية) الفساد الاجتماعى، العدل الاجتماعى، النفاق الاجتماعى.....

٢ـ المشاعية:

هنا فى مجتمع لم يعرف صورة الملكية، وخاصة ملكية الأراضى الزراعية وكانت علاقته بالأرض تعنى ملكية الإنتفاع لا ملكية الرقبة، كانت المشاعية فى عناصر الإنتاج المادى وعناصر الإنتاج الفكرى. لذلك «اعتبر فنانو الارتجال موضوعات فصولهم ملكا **مشاعاً**، حلالاً لكل منهم» (٣٨).

٣ـ الأنابة:

وقد تعرفنا على هذا المبدأ عند دراسة العرف والقانون والتشريع فى مصر الحديثة، ويمكن القول أن العروض الظلية، فى بدايتها، كانت تتبع هذا المبدأ الأنابة إذ أن **الممثل** الإنسان مرحلة ثانية للمحاكاة، أما **الدمية** فهى المرحلة الثالثة، وهذا ما جعل من العروض الظلية عرض تمثيلى غير مباشر. أى التمثيل بالانابة، وفيما بعد ظهر التمثيل المباشر، قبيل العروض المرتجلة، إذ أن المسرح الظلى كان

يخاطب في بعض مواضع من عروضه. أو في بعض المراحل الزمنية التي تعاقبت على هذا العروض.. جماهير النظارة، أي أن العرض الظلي اتخذ شيئا من سمات المسرح البشري، أي التمثيل المباشر.

٤ـ العرف:

شكل العرف في الجماعات المحلية القانون الحاكم، القانون الأخلاقي والاجتماعي. وهو مجموعة القيم والتقاليد الشفاهية غير المكتوبة، وهو ما يمثل القانون الشعبي، ومن ثم انتقل هذا العرف إلى المجال الفني، فكان هناك **العرف التمثيلي**، وهو نوع من الإيجاز الفني، الشفرة التمثيلية، الجميع يتفقون عليها شفاهة ويرتضون بها، مثل لجوء الممثل المتجول، نظرا لضيق الوقت وكثرة الشخصيات التي يعرضها، إلى الاقتصار على تغيير اغطية الرأس، وذلك أثناء عرضهم للحرف المختلفة أو لتباين الأعمار أو لتقديمهم الأنماط المختلفة من الجنسيات، أي الاحتكام هنا إلى العرف السائد بين الممثل وجمهوره..مما يساعد على إعمال **الخيال**، خيال **الجمهور** في تصور المشاهد غير المجسمة، وخيال الممثل في الإيحاء بوجود واستعمال الأشياء.

٥. التجانس الفكرى:

وهو هنا وحـدة الفكر، وهو فكر دينى (بل يمكن القـول أنه دين شعبى) غلف جميع أنشطة ووجوه الحياة فى المجتمع المصرى فى ذلك الحـين. وقـد ظهـر ذلك فى العـروض المـرتجلة فـيمـا يلى: - المتقدمة، موضوع البابة، الخاتمة:

وهى أقسام تماثل أقسام الخطبة الدينية، الخطبة المنبرية، وهى الخطب التى كانت تقال فى صلاة العيدين وصلاة الجمعة من كل أسبوع، ومـلامح هذه الخطبـة: سيطرة الصـوت الواحد والخطاب المباشر للحاضرين، والتضمين أو الاستشهاد بالشعر العربى والأحاديث النبوية وآيات القران، وهى تعتمد على ثقافة الخطيب أو ثقافة واضع البابات.

٦. التعديدية الثقافية:

لما كان المجتمع التقليدى يضم داخل تنظيمه وحدات اجتماعية متباينة (مجتمع القرية، طوائف المدينة، مجتمع القبيلة) كان لكل منها ثقافته المحددة، ثقافته المحلية، لذا وجدنا فى العروض المرتجلة للجماعات الجوالة إختلافا بين ما يقدم فى الريف (السامر الشعبى) وما يقدم فى المدينة (الجماعات الجوالة)، بل ان السامر الشعبى يختلف فى الوجه القبلى (صعيد مصر) عنه فى الوجه

البحرى، وهذا دليل على التعددية الثقافية، أى وجود الثقافات المحلية.

٧ـ الاكتفاء الذاتى:

ويعنى هنا سميتين هما:

أ ـ أن العروض المرتجلة هى عروض محلية فى الأساس، وهذا لا يتنافى مع كون قضايا هذه العروض قضايا عامة أو انسانية، لا تنظر الجماعة المحلية، ومن ثم الجماعة المرتجلة إلى أبعد من الواقع المعاش، والحياة اليومية، والمشاكل الروتينية، فهى مصدر أعمالها.

ب ـ إن العروض المرتجلة هى عروض مجانية، ونفس السمة نجدها فى المسرح الافريقى التقليدى. فهو مسرح مجانى للعاملين فيه والمتفرجين عليه. أى ليست هناك تذاكر تباع ولا رسوم تدفع أنها عروض تقدم للجماعة المحلية، حيث الاقتصاد البسيط، الاقتصاد المعيشى الذى يقوم على فكرة التبادل السلعى البسيط، أى المقايضة حيث لا نقود هنا يتم بها شراء السلع.

٨ـ الشفاهية:

وهى طبيعة العروض المرتجلة، وطبيعة ثقافة هذه الفترة، فهى ثقافة يتم نقلها شفاهة من جيل إلى جيل، وهذا يعنى فى النهاية

الإهتمام بالتأثيرات الصوتية، الصوت ، حيث أنها ثقافة تخاطب الأذن أساسا، لذا كان فى العروض الظلية الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالالفاظ، من خلال السجع والجناس والطباق والتورته واختيار الألفاظ ذات الجرس، وهى سمة، ليست عيباً ولا مزية، للعروض المرتجلة.

ولما كانت عناصر المسرح فى رأينا، هى الممثل والجمهور، فقط لاغير، وهى ما اطلقنا عليه اسم العناصر التمثيلية، كافية لقيام فن تمثيلى (فن مسرحى) فإن صفة المسرح تطلق ولا شك؛ على العروض الظلية والعروض المرتجلة، لأنها تكون معا المسرح الشعبى، المسرح بمفهوم العصور الوسطى، حتى فى أوربا، ولعل هذا ما قصده **جيراردىنرفال** فى تعليقه على عرض**المحبظين،** مأساة الفلاح عوض، حيث قال: «نرى من ذلك أن الملهاة تهدف من وجهة نظر الشعب على توجيه الإشارات الى الكبراء والحصول على التحسينات والاصلاحات، ولقد كان هذا فى أغلب الأحوال هو معنى الفن التمثيلى، وهدفه فى العصور الوسطى، ومازال المصريون فى العصور الوسطى» (٣٩) فهو هنا لم يستهجن العرض، مثلما فعل المستشرق الانجليزى لين، أنه فهم معنى الفن وحدود العرض المقدم. لذلك فمن الظلم البين، ومن الخطأ كذلك، محاولتنا قياس العرض بمفاهيم ترجع إلى ثقافة أخرى، بل إلى عصر آخر هو

مفهوم المسرح كما استقر فى اوربا فى القرن التاسع عشر.

ويعد هل هذا المسرح الشعبى هو ما تطور فيما بعد إلى المسرح الخيالى والمسرح الأدبى، أى أنه الصورة البدائية (الأولية) أى البذرة التى تطورت من الشكل البسيط إلى الشكل المعقد كما فى المسرحين الأخرين؟

الرأى أنه أحد تيارات المسرح المصرى الحديث، وشكل بذلك، مع المسرح الخيالى والمسرح الأدبى، تيارات المسرح الحديث فى مصر.

الهوامش

١ ـ اولورث، ادوارد: «دراما الشرق الأوسط السوفيتية «محاضرة جامعة كولومبيا، خريف ١٩٧٤ (عن د. نادية رؤوف فرج: «يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث» (١٩٧٥) دار المعارف القاهرة ١٩٧٦ ص ٦٠.

* قد يكون المقصود من كلمة بابة النص المكتوب، كلمة لعبة العرض.

٢ ـ ابراهيم حمادة: «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» ص١٢٣ ـ ١٢٤.

٣ ـ ابن إياس: «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» (١٩٦٣) جـ ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة (ط٢) ١٩٨٤ ص ٤٠٠ ـ ٤٠١.

** فى لسان العرب: مادة (حبظ) المحنظىء الممتلىء غضباً. جـ ٢ ص ٧٥٧ أى أن (المحبظون) هم الممتلئون غضباً (الغاضبون) المتمردون.. الثائرون.

٤ـ لين، ا.و : المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم» (١٨٣٥) ط ٢ ١٩٧٥ صـ ٣٣٥.

٥ ـ كلوت بك، ا . ب «لمحة عامة إلى مصر» جـ٢ ، صـ ٩٦.

٦ـ أمين الخولى.. «مقابلة واستفتاد». مجلة المجلة العدد (١١١) مارس ١٩٦٦ ص١٧.

٧ ـ نيكول، الارديس: «المسرحية العالمية» جـ ١ .. ص ٢٨٩.

٨ ـ يوسف إدريس: «نحو مسرح مصرى (٢) » مجلة الكاتب، العدد (٣٥) فبراير ١٩٦٤ ص ١١٨.

٩ ـ سمير عوض: «الكوميديا المرتجلة واشهر الارتجاليين» مجلة الفنون العدد (١٨) يناير / فبراير ١٩٨٤ ص ٨٢.

١٠ ـ د. على الراعى: الكوميديا المرتجلة....» صـ ٤٠.

١١ ـ زكى طليمات: «فن الممثل العربى: دراسات وتأملات فى ماضيه وحاضره» الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١ ص ٦٧.

١٢ ـ د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة» ص ٦٣.

١٣ ـ د. عبد الحميد يونس: «خيال الظل» صـ ٨٥.

١٤ ـ د. فاطمة موسى: «وليم شكسبير شاعر المسرح» دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩ ص ٢١، ٢٤.

١٥ ـ بروك، بيتر: «المساحة الفارغة» دار الهلال، القاهرة ١٩٨٦ ص ١٣٥.

*** د. سامية أسعد: «مفهوم المكان في المسرح المعاصر» مجلة عالم الفكر ـ المجلد الخامس عشر ـ العدد الرابع ـ مارس ١٩٨٥ ص ٩٤.

١٦ ـ د. سامية اسعد: «سيميولوجيا المسرح» مجلة فصول. المجلد الأول ـ العدد الثالث ، إبريل ص ٧٥

١٧ ـ د. علي الراعي: «الكوميديا المرتجلة» ص ٣٥.

١٨ ـ السيد محمد علي: «المسرح الشعبي الارتجالي » مجلة المسرح: العدد (٩): مارس ١٩٨٢ صـ ٩٠.

١٩ ـ تشيني، شلدون: «المسرح» (١٩٢٩) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٣ ص ٣٢٩

٢٠ ـ نيكول، الارديس: «المسرحية العالمية» جـ ١ ص ٢٨٢.

٢١ ـبروك، بيتر: مرجع سبق ذكره ص ١٠٥، ١٠٦.

٢٢ ـ المرجع السابق صـ ١٠٧ ـ ١٠٨، ص ١١٣.

٢٣ ـ د. إبراهيم حمادة: «الجمهور في عصر شكسبير» مجلة الفنون. العدد الرابع، يناير ١٩٨٠ ص ١٠٣.

٢٤ ـ د. محمد كامل حسين: «من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى » دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠ ص ١٩٦.

٢٥، ٢٦ـ تشيني، شلدون: مرجع سبق ذكره ص ٣٥٤، ٣٢٧

٢٧ ـ انظر: ميليت، فرد ب ، بنتلي ، جيرالدليوس: «فن المسرحية» (١٩٣٥) دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦ ص ١٠٩.

٢٨ ـ ديوكس، آشلي: «الدراما» عالم الكتب. القاهرة (د.ت) ص ٨٩.

٢٩ ـ تشيني، شلدون: مرجع سبق ذكره ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠.

٣٠ ـ دوفينيو، جان: بحث لمؤتمر المائدة المستديرة ـ بيروت١٩٦٧ (عن د. على الراعى «المسرح فى الوطن العربى» ص ٤٨ ـ٤٩).

٣١ ـ لمزيد من التفاصيل انظر محمد محمد عنانى: «المشهد الأفتتاحى عند شكسبير «مجلة المسرح العدد (٣) مارس ١٩٦٤ صـ ٦١ ـ ٦٣

* لمزيد من التفاصيل انظر د. نهاد صليحة: مقدمة «كوميديتان من عصر شكسبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٨ ص ٧٢.

٣٢ ـ ديوكس، اشلى «الدراما» ص ٥٥

٣٣ ـ د. محمد كامل حسين: مرجع سبق ذكره: صـ٢١٤.

٣٤ ـ د. على بركات: مرجع سبق ذكره ص ١٥٣.

٣٥ ـ مارلو، جون، مرجع سبق ذكره صـ١٥٧

٣٦ ـ إبراهيم درديرى: مرجع سبق ذكره ص ٢٩٨.

٣٧ ـ تمار الكسندروفنا: «ألف عام وعام على المسرح العربى» دار الفارابى . بيروت ١٩٨١ ص ٧٩.

* عبد الرحمن صدقى: « المسرح فى العصور الوسطى «دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٩ ص ١٥٠ ـ ١٥٦.

٣٨ ـ د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة ص ٨٠.

٣٩ ـ جيراد دى نرفال: «رحلة إلى الشرق» جـ ٢ ص ١٥٩.

المسرح الخيالى

المقصود بالمسرح الخيالى هنا، العروض المسرحية المنتظمة والجماهيرية، المقدمة أمام جمهور واسع، والتى بدأت مع البداية التاريخية للمسرح المصرى الحديث مع نشاط جوق سليم النقاش عام ١٨٧٦، وهو الجوق الذى تفرعت عنه معظم الاجواق المسرحية بعد ذلك، جوق يوسف الخياط، جوق سليمان القرداحى... الخ.

أما التسمية«**الخيالى**» فهناك من الشواهد التاريخية والفنية ما يدفع الباحث إلى تسمية هذا المسرح باسم «المسرح الخيالى»: ـ

١ ـ أقدم أشارة إلى ترجمة لفظة Theatre ترجع إلى محاولة الطهطاوى فى كتابة «تخليص الابريز» إذ يقول «ولا اعرف اسما عربياً يليق بممعنى السبكتاكل أو التياتر، غير أن لفظ سبكتاكل معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك، ولفظ تياتر معناه الأصلى كذلك، ثم ما سمى به العرب ومحله... ولا ما نع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ**خيالى**، وتوسيع فى معنى هذه الكلمة» (١) وهذا شاهد تاريخى له قيمته.

٢ ـ فى مقدمة المجلد الثالث من «مؤلفات محمد تيمور» يقرر

صاحب المقدمة عن مسرحية عبد الستار أفندى «رواية غريبة على من طال تردداه على المسرح المصرى منذ نشأته.. (فهى) رواية انتزع مؤلفها أشخاصها من الحياة، من المجتمع الذى نعيش فيه، ثم تركهم يؤلفون حوادث الرواية، لهذا اخرجت وهى فى نظر البعض - الذى الف النوع القديم - النوع **الخيالى**، رواية لا غاية لها. رواية بلا موضوع» [٢].

٣ - شاهد تاريخى آخر، ورد على لسان الكتاب، فيما بعد الثورة القومية، شاهد من مقالة (نفسية الكاتب المصرى) للأستاذ عيسى عبيد حيث يقول «ناديت بوجوب استبدال ادبنا الوجدانى **الخيالى** بادب جديد مبنى على الحقائق المجردة المستخرجة من حياتنا اليومية» [٣].

أى أن صفة **الخيالى** هى التسمية التى اطلقت فى كتابات المعاصرين، لهذه الفترة، عن النشاط المسرحى الذى شاهدته مصر منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى عشرينيات القرن الحالى. لذا صحت التسمية التى أطلقها الباحث على هذا المسرح: المسرح الخيالى.

هذا عن الشواهد التاريخية، أما الشواهد الفنية، كما سنرى فى نهاية القسم الحالى، فإنها توضح الصلة القوية بين الرواية الخيالية والمسرح الخيالى. ويقصد بمصطلح **الرومانس**، (Romance) نمط

من التأليف الشعرى أو النثرى، يعنى بقصص البطولة والمغامرة والعجائب مما نجده فى قصص «ألف ليلة وليلة».

والمشاهد أن النظرة إلى المادة الخيالية، الأدب أو المسرح الخيالى، كانت نظرة تهكم وازدراء، نظرة إلى شىء بدائى، غير متطور، مرحلة أولى من النوع الفنى الذى يمثله، الرواية الفنية فيما بعد أو المسرح الفنى.

والآن نحاول ذكر السمات الفنية للمسرح الخيالى وذلك بتحليل العناصر والقيم والتقاليد الفنية لهذا المسرح: ـ

أولا: النص (المخطوط):

يعتبر النص المخطوط، أهم عنصر من العناصر الفنية، العناصر المسرحية للمسرح الخيالى، ذلك أن معظم نصوص هذه العروض المسرحية لا تزال، حتى اليوم، مخطوطة. إذ أن النظرة إلى العرض المسرحى بإعتباره عرضا فنياً، أى عرضاً يتم تقديمه ومشاهدته ـ لا نصا أدبياً يتم طبعة لقراءته ـ كانت هى النظرة السائدة.

وبداية، هل يمكننا تقسيم هذه النصوص المخطوطة، إلى نصوص مؤلفة، واخرى معربة أو ممصرة، والاكتفاء بدراسة الأعمال المؤلفة، المؤلفات فقط لاغير؟ أم ننظر إلى المسألة من وجهة آخرى، بإعتبار أن كل الأعمال المقدمة فى هذه الفترة تشكل فى مجموعها نصوص

المسرح الخيالى. ونحاول رؤية المسألة كما كان يراها معاصروها.
إذ أن «نظرية الادب - إذا صح أن نسميها هكذا فى العصور الوسطى، تقوم على تغليب المهارة الفنية أو ملكة السبك على ابتكار الفكرة أو الموضوع، وكان معيار الحكم على الأديب مدى قدرته على الباس موضوع معروف لدى القراء أو المستمعين رواءا جديدا من حسن اختيار الكلام والصور البلاغية الطريفة، و الاستطرادات الدالة على أتساع ثقافة الأديب وعمق معرفته». (٤).

إنه المفهوم التقليدى للفظة التأليف، أى إعادة تشكيل وصياغة مادة معروفة من قبل، مادة تراثية (شعبية) أو مادة أجنبية، أو مادة فنية سبق معالجتها بمعرفة كتاب سابقين، وهى المسألة التى كانت تشكل عرفا فى عصر شكسبير.

وهذا النص المخطوط، سواء المؤلف أو المقتبس، يختلط فيه النثر بالشعر، حيث أضاف الكتاب، مواقف الغناء وذلك ليلاقى نوق الجمهور، الذى كان يطلب فى المسرحية صفات خاصة، تتفق ومثله وثقافته وتجاربه مما يدل على أن النص المسرحى لم يتحول بعد من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع، إذ اسهمت الطباعة فى فصل الشعر عن الغناء، وفى فصل النثر عن البلاغة، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين، كما سنرى فيما بعد.

والنص المخطوط، هو نص مرن، إذ أنه مجرد هيكل عظمى كان

الممثل والمغنى والراقص والموسيقى يكسونه اللحم فى كل يوم، والكلام هنا عن عروض الكسار، العروض التى كان يؤلف نصوصها. أو يقتبسها، أمين صدقى، عن **لابيش** المؤلف الفرنسى، ومسرح لابيش هذا لا ينتمى «إلى المسرح الأدبى بل هو بالكاد مسرح مكتوب» (٥) أى أن النص ما هو إلا إطار، هيكل، مرن وفضفاض.

وغياب صورة، نموذج، النص الأدبى (المكتوب) عند الممثل، وعند المؤلف، ظهرت كذلك عند الجمهور، فهو لم يسلم بداية بأن هناك نصاً أدبياً يقوم الممثلون بتشخيصه أو تجسيمه أو محازاته، لذا وجدنا الجمهور «يتدخل فى التأليف والتمثيل، ويفرض رأيه على المؤلف الذى لا يملك إلا أن يقبل والا انصرف عنه جمهوره، فإذا أنتهت خاتمة الرواية بموت البطل مثلا، ثار الجمهور وحتم إعادة التمثيل وتغيير الخاتمة إلى الشكل الذى يفرضه» (٦) أن الجميع هنا لا يزالون يتعاملون وكأن ليس هناك نصا، بل مجرد سيناريو، السيناريو القديم الخاص بالعروض المرتجلة للفرق الجوالة.

وإذا كان «النص **المكتوب** ـ سواء كان موضوعا أم مقتبسا أم مترجماً ـ قد ابتلع فن الكوميديا المرتجلة» (٧) فإن النص **المخطوط** قد أتاح للمثل هامشا من الارتجال، **فن الارتجال**. وهذه القيمة الفنية، الارتجال، المرتبطة بغياب النص التمثيلى/ المسرحى، نجدها هنا وقد ظهرت على صورة ارتجال محدود، الارتجال المقيد، بدلا من

الارتجال الحر.

لذا وجدنا، فى أعمال أمين صدقى تأثره بفن الارتجال فى مسرحياته المكتوبة، فكان «يدخل على النص أحيانا بعض التعديل تلبية لرغبة الجمهور فيبدو التعديل وكأنه ارتجال.. وعندما اعتمد على الكسار علي النص المكتوب ـ لم تكن تمر حفلة من حفلاته دون أن تتخللها مشاهد من الحوار الفكاهى المرتجل... وهكذا «إنتقل الكسار من مرحلة الارتجال **الخالص** إلى مرحلة الارتجال **المكتوب**»[^٨]. ذلك إن الارتجال، كما سبق القول، يعبر عن الحركة، ما يفعل، لا عن الحوار، مايقال، لذا زادت مساحة الكلام والحوار، ومن ثم زاد حجم النص المخطوط فى المسرح الخيالى.

لم يعد هناك بعد إعتماد للممثل على قدراته الفنية، مهارته فى الارتجال والخلق الفورى، ورصيده الشخصى/ الذاتى من الحيل والحركات الفكاهية والبهلوانية، بل صار إعتماده، بصورة متزايدة، على الملقن المسرحى وعلى التدريبات المسرحية (البروفات) وهذه تقاليد مسرحية جديدة بدأت بظهور المسرح ذى النصوص الأدبية (المخطوطة/ المطبوعة) إذ بدا واضحاً أن هناك نموذجا، مثالاً، يجب أن يحتذى.

وإذا كانت النصوص المخطوطة، قد أتاحت الفرصة لوجود الارتجال المحدود (الارتجال المكتوب)، فإننا لا نعدم الإشارة إلى

هذا الارتجال فى بعض النصوص المطبوعة منها :

فى مسرحية(**السليط**) لمارون النقاش نقرأ التعليمات التالية:

(يقرأ بحور الشعر التى نظمها وفى كل برهة يقول كلاماً مضحكاً كما يستحسن اللاعب).

هنا لا يذكر المؤلف، مارون النقاش، نص الكلام الذى يلزم أن يقوله اللاعب (الممثل) هو فقط يصفه بأنه كلاما مضحكاً، وهذه الفقرة هامة جدا للإشارة إلى المواضع التى كانت لا تزال تترك لقدرات الممثل الارتجالية، قدرته لى اثارة الضحك بالكلام أو بالحركة.

ولما كان النص المخطوط فى المسرح الخيالى يحمل سمات **الرومانس**، كما سنرى فيما بعد، ومنها الإهتمام بتحقيق الرغبات، ولأنه كان «نمطى يوضع فى القالب الدقيق الذى يستسيغه العصر... يغلب أن يزول بسرعة مثل الأنماط نفسها، وإذ يكون آسراً فى زمانه، يغدو غير مقروؤ عند الأجيال اللاحقة» [٩] فإذا كان المسرح الخيالى وعروضه ونصوصه، قد استهوى جيل الأجداد وجيل الأباء، فإنه بالنسبة لكثير منا، نحن جيل الأبناء، يبدو ممل وثقيل وغير ممتع.

ثانيا: المناظر

تعد المناظر، ثانى العناصر المسرحية، إحدى العناصر الفنية

لعروض المسرح الخيالى، وكما سبقت الإشارة إلى أن خلق المناظر إنما كان مقترنا بـ (فن) الأوبرا لا (فن) التمثيل العادى.

وقريب من هذا ما نجده فى مسرح القبانى، إذ كانت «المناظر بالغة البساطة، لا تعدو ستائر لكل منها لون واحد، وكان الرجل يتفنن فى عرضها بحسب كل منظر (مشهد)، فإن كان قصر الخلافة فالستارة خضراء وأن كان العرس فالستارة حمراء، وأن كان البحر فالستارة زرقاء وأن كان السجن فالستارة سوداء، ولعل هذا أول الغيث فى إستخدام الايحاء والرمز على منصة التمثيل» (١٠) هنا لا يزال العرف المسرحى بين صاحب العرض والمتفرج/ المشاهد ، ولا يزال عرض المسرح الخيالى، هنا، قريب من عرض المسرح الشعبى، لا يهمه أن يبهر، وإنما يهمه أن يوحى، أى إثارة خيال الجمهور.

وفيما بعد، فى عشرينات القرن الحالى كانت المناظر ترسم على الستار الخلفى، لم تظهر المناظر الواقعية بعد، بل كانت ستار خلفى، ستار داخلى، يتم تقديم العرض المسرحى أمامه. وقريب من هذا الستار الداخلى ما كان يستخدم فى المسرح الاليزابيثى.

وهذا الاستخدام الستار **الداخلى**، نجده فى ثانية مسرحيات مارون النقاش، مسرحية: «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» (١٨٥١):

الحاجة:........

فلنجرب ربما زال من خاطر ابنى المنام الفظيع.

(ترفع ستارا عن زاوية المسرح فيظهر أبو الحسن نايما باثوابه التى كان بها بالفصل الأول وهو يخط فى نومه فتومى بيدها نحو الباب الذى دخلت منه دعد).

وهى أقدم إشارة إلى استخدام الستار الداخلى بالمسرح الخيالى.

ومع وجود الستار الداخلى، لا نجد أى إشارة، فى النصوص المطبوعة لوجود الستار الخارجى، ستار خشبة المسرح أما تقسيم الفصول إلى عدد كبير من الأجزاء، فهو لا يدل على تغير المكان، مثلما فى المسرح الاليزابيثى مثلا، ولكن يدل على دخول أو خروج بعض الشخوص المسرحية إلى المكان، الثابت غالباً فى كل فصل من الفصول.

وطبيعة المسرح هنا، أقرب من حيث المناظر لطبيعية المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر، عصر المأساة الكلاسيكية الجديدة، عصر راسين وكورنى، إذ كانت «خشبة المسرح حديثة فى عناصرها الأساسية، فقد كانت مبنية وراء قوس مقدمة المسرح (البروسينيوم) ويمكن حجبها بستار عن الجمهور متى أراد الممثلون ذلك، وقد جهزت بمناظر تساعد الجمهور على معرفة أماكن المشاهد،

ومن ثم حددت عدد المشاهد التى يستطيع الكاتب المسرحى أن يستخدمها فقد كانت هذه المناظر من ذلك الطراز الذى يثبت على إطارات وعلى ستائر مدهونة. وكانت هذه المناظر تمثل بشكل عام.. اما ميدانا مكشوفاً.. أو تمثل واجهة قصر.. وكانت تغييرات المنظر قليلة، بل أننا يمكن أن نقول أنه، من الناحية العملية، كانت جميع مآسى الكلاسيكسة الجديدة، ومعظم ملاهيها، لا تستخدم سوى مجموعة واحدة من المناظر» (١١) أن كثرة المشاهد التى تميز العروض المرتجلة للمسرح الشعبى، وعروض المسرح الاليصاباتى، قد تحددت هنا.

بظهور وتأكيد هذا العنصر الفنى المناظر كأحد العناصر المسرحية قلل إلى حد كبير من قيمة فنية أساسية، وهى **الاستمرارية**، إذ لم يعد ممكنا أن يكون الأداء التمثيلى مستمراً. لأننا هنا نواجه بالتقسيم **الخارجى** للمسرحية، لا التقسيم**الداخلى** للفصل الواحد، إلى عدة فصول (من «٣» إلى «٥» فصول) يسدل الستار فى ختام كل فصل، مما يمنع استمرارية الأداء التمثيلى، ويغدو إداء متقطعا، متفككاً. ولكن يحتفظ بالاستمرارية داخل الفصل الواحد، أنها استمرارية محدودة. ويحتفظ كذلك بتقليد هام ارتبط بغياب المناظر وبالاستمرارية أنه التقليد المسرحى الخاص باثارة خيال الجمهور، ولكنها ـ مرة أخرى ـ إثارة محدودة، إذ كان على الجمهور

تدريجيا إعتياد تقليد مسرحي جديد، تقليد يتم بمقتضاه «استبدال إقليما من **الواقع** بمملكة **الخيال** الفاتنة». (١٢).

يبقى ، فى هذه النقطة، أن نتكلم عن **المكان** المسرحى، والمكان فى المسرح الخيالى اما مكان مفتوح أو مكان عام فى الغالب الأعم، نجد ذلك فيما يلى: -

١ - مسرحية «**أبو الحسن المغفل**»: حوش البيت (مفتوح)، غرفة سراى الخليفة (عام / مغلق)،حوش البيت (مفتوح).

٢- مسرحية «**عائدة**»: ساحة الهيكل (عام/ مفتوح)، بلاط الملك (عام/ مغلق)، حديقة الهيكل (عام/ مفتوح)، فسحة فى بلاط الملك (عام/ مغلق)، هيكل الأصنام (عام/ مفتوح).

٣ - مسرحية «**هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب**»: برية (عام/ مفتوح)، قبر قصر الملك (عام/ مفتوح) منزل غانم (عام / مغلق)، سجن (عام/ مغلق) اوده تجارى (المقصود حجرة مؤجرة، أى حجرة فى فندق (عام/ مغلق).

وهكذا، نرى أن المكان فى المسرح الخيالى **مكان عام**: مفتوح أو مغلق، وهو ليس مجرد إشارة إلى الموضع، المكان الطبيعى، ولكنه دلالة على **الكون، العالم، المجتمع**، إذ ترى جيليان بير ان «المنظر الطبيعى الجميل يعنى الحكومة الجيدة والسلام، بينما تكون الأرض الجرداء صورة الإنحلال فى النظام والحضارة» (١٣) لذلك يكون

الكمال، الذي يحمل طبيعة الحلم، فى المنظر الطبيعى المثالى مما يوحى يمجتمع كامل الإنسجام، أى التوازن.

نجد ذلك فى**مسرحية** «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب»: إذ تبدأ المسرحية، فى الفصل الأول فى **برية** وبها قبور، دلالة على اختلال المعايير أو القيم حيث تأمر زوجة الخليفة، زبيدة، بالتخلص من جاريته المحبوبة قوت القلوب، بالغدر والحيلة.

وتنتهى المسرحية، فى الفصل الخامس، فى حجرة فندق (فى الأصل أوده تجارى، أى حجرة تؤجر)**والحجرة** هنا مكان له دلالته، مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة، والحماية من العدوان الخارجى أنها هنا مكان عام، وليس مكان خاص، والا لكانت تحولت إلى سجن.

ونجد **فى** مسرحية «أبو الحسن المغفل» أن المسرحية تبدأ من مكان مفتوح (حوش البيت) وتنتهى إلى نفس المكان المفتوح ومرورا بمكان مغلق، قاعة/ غرفة بسراى الخليفة، يتم فيها اختبار مقدرة أبى الحسن على ممارسة مهام ومسئوليات الحكم/ السلطة، ولو فى صورة مزاح، ويفشل فى ذلك إذ يحاول الهرب من المواجهة. مواجهة المسئولية.

إن **المسرحيةالخيالية** شأنها شأن **الحكايةالخرافية**، «تبدأ بحالة **اللاتوازن** وتسير فى أحداثها محاولة أن تصل إلى حالة التوازن..

وهى تصل حتماً إلى حالة **التوازن**» (١٤)

إن المناظر المسرحية، حتى فى صورتها الأولية هنا، تعد بداية لعروض مسرحية تخاطب العين، بدلاً من مخاطبة الأذن، ذلك لأن: ما تسمعه **الأذن** أقل تأثيرا مما تراه **العين**. وإذا كانت الأذن شيئا عاما، فإن العين شيئا خاصاً. فإذا كانت الحضارة قد منحت الهمجى عيناً بدلاً من الاذن، كما يقول **ماكلوهان**، يمكننا أن نضيف أن الحضارة منحته **الانا** بدلاً من **النحن**، فالحياة فى المدينة جعلت العين والأنا أكثر أهمية مما كانت عليه فى القرية، وبدلا من الجماعة التى تعتمد على الأذن العامة، وجد الفرد الذى يعتمد على العين الخاصة، عينه هو. ذلك لأن «الاتجاه إلى العين من أسس الدراما» (١٥) وكانت المناظر المسرحية هى بداية مخاطبة الفرد لا الجماعة. ولذا اعتبر البعض أن المناظر من أهم الإضافات التى لحقت بالمسرح العام فى عصر عودة الملكية (فى انجلترا) وقد أدى استخدامها «إلى القضاء على المرونة القديمة التى كانت تتحلى بها خشبة المسرح الاليصاباتى، وانقضى الزمن الذى كانت تكتب فيه المسرحيات لتعرض فى عشرة أماكن. كما اختفت بالتدريج تلك المقطوعات الشعرية **الوصفية** التى كانت شائعة كثيراً فى مسرحيات شكسبير... أن المناظر قد عادت على مسرح عودة الملكية بالمزايا والمساوىء نفسها التى جلبتها للمسرح الحديث: **مخاطبة للعين أكثر وللاذن أقل،**

وزيادة في الوضوح يقابل نقص في المرونة» [16] وهو ماحدث في مناظر المسرح الخيالي .

ويرتبط بالمكان المسرحي **الزمان** المسرحي، لم تعد العروض تقدم نهاراً في الأسواق، والأماكن العامة، أو ليلاً في نفس الأماكن، أي لم يعد مكان العرض المسرحي في إضاءة موحدة، مكان تواجد الممثلين، ومكان وجود الجمور. ولذلك لم يعد زمان العرض هو زمان المتفرج.

إن العروض التي تقدم هنا في مكان مغلق، المبني المسرحي، اصبحت في حاجة إلى عنصر فني/ عنصر مسرحي جديد، وهو الإضاءة. وكان لوجود الممثلين فوق خشبة المسرح، ووجود الجمهور في صالة المسرح، وكان لمحاولة التركيز على مخاطبة العين عين المتفرج، أثر كبير في إختلاف النظرة إلى هذا العنصر الجديد، الإضاءة.

كانت إضاءة المسرح ولفترة طويلة تشمل خشبة المسرح والصالة معاً، وفيما بعد تم إطفاء إضاءة الصالة خلال التمثيل وتم التركيز على الإضاءة في خشبة المسرح فقط.**

وهذا التطور الأخير ساهم في ظهور مبدأ فني جديد هو **«الوهم المسرحي»** وبدا أن هناك زمانان، زمان للصالة، وزمان لخشبة المسرح، ولم يعد من الممكن إعتبار ان زمن الأحداث الوهمي لابد

من أن يطابق الزمن المادى المستخدم للعرض. ووجد بناء على ذلك عدة أنواع من الوهم المسرحى، فهناك الوهم **الناقص**، وهو الوهم الذى يدخل فيه المتفرج العادى، الذى يؤمن بوجود الأشياء التى تحدث على المسرح، وجودا فنياً، وهناك الوهم **الكامل** وهو الوهم الذى يدخل فيه الشخص العادى، الذى يؤمن بأن ما يحدث على المسرح، حادثة حقيقية، حادثة وقعت فعلاً..

لقد أدخل المتفرج فى زمنه الخاص، وهمه المسرحى: الكامل أو الناقص أما زمان خشبة التمثيل، زمان **العرض**، فهو أقرب إلى زمان الرواية الخيالية (Romance) إذ أن العالم الخيالى لها يقع فى المكان «ويفترض ثبات الزمان فيكون الحدث إطارا زمنياً ثابتا، يوزع دائما ويعدل مرة أخرى نطاق المكان، ان الزمان لحظة حاضرة دائمة الإمتداد أكثر منه تغيرا يحدث على مدى زمن مستمر»، [١٧] من هنا كان من أهم سمات المسرحية الخيالية، كما فى الحكاية الخرافية، أنها لا تهتم بالبعد المكانى، ولا تحفل كذلك بالبعد الزمانى، فالمكان والزمان وحدتان عامتان لا خصوصية ولا طابع لهما، وربما كانت هذه السمة، هى مادفع احد النقاد فى وقت مبكر، وفى لمحة ذكية، بالاشارة إلى **انبهام** زمان ومكان المسرحيات الخيالية، فهو يقول: ويأخذ عليها افتقارها إلى وحدة الموضوع ـ فضلا عن أنها لا تلقى لنا ضوءا على ظروف الأحداث ومكانها

وزمانها - إنها النظرة إلى السمات بوصفها أخطاء أو عيوب.

واخيرا، إذا كانت **الاستمرارية**، وهى قيمة فنية، قد تفككت نتيجة وجود المناظر المسرحية، فإن **الآنية**، وهى قيمة فنية أخرى، قد تحولت نتيجة لدخول عنصر الإضاءة، إلى نوع من الزمان التوهمى، أى الوهم المسرحى.

ثالثا: المبنى المسرحى:

شكل المبنى المسرحى، أحد أهم العناصر الفنية، العناصر المسرحية، للمسرح الخيالى، وبعد أن كانت عروض المسرح الشعبى، تسلية شعبية تجتذب إليها كافة الفئات الاجتماعية، صارت عروض المسرح الخيالى، تسلية رجال البلاط وكبار الأعيان ورجال الدولة وحدهم، فى البداية على الأقل. لقد ارتبط بهذا انتقال المسرح المكشوف إلى مسرح مغطى، وكانت دار الاوبرا الخديوية هى المكان المعبر والدال على هذا التحول.

أما سائر الاجواق العربية فكانت تقدم عروضها المسرحية فى أماكن قد يكون فى إطلاق تسمية مسرح عليها، الكثير من عدم الدقه، فجوق القبانى قدم عروضه فوق خشبة مسرح اشبه شىء بملعب شعبى **سيرك**، قوامه أخشاب وخيام، وجوق على الكسار وأمين صدقى قدم عروضه فى قطعة أرض فضاء (مسقفة) بالقماش

مفروشة بالرمل وقد رصت فيها كراسى ودكك.. وفى أخرها (خشبة) مسرح (يستخزى من نفسه) أقيم على بضعة براميل فارغة وضعت عليها الواح خشبية وجوق عزيز عيد (جوق الكوميدى العربى) قد عروضه فى صالة (باتيناج) فى شارع الفجالة، فيها ما يشبه خشبة المسرح.. وصالة الباتيناج - كما يعرف القارىء - مكشوفة ليس لها سقف.. وارض واسعة ليس فيها مقاعد.. فاستأجر الصالة ليلا فقط إذ كان هواة الباتيناج يستعملونها نهارا. ونشر فى الإعلانات عن الرواية أن على كل مشاهد أن يحضر معه مقعد ليجلس عليه، حيث أن المسرح ليس به مقاعد.

إن الحاجة المتزايدة للاجواق العربية لتوفير، أى تدبير، موقعاً مسرحياً تقدم فيه عروضها، أى مبنى مسرحيا، قد أظهرت إلى الوجود عنصر مسرحى جديد هو **الممول**، وهو عنصر برز فى المجتمع التمثيلى/ المسرحى منذ وقت مبكر. إذ أننا نعلم أن رعاية الحكومة كانت وراء قدوم سليم النقاش وجوقه، حيث قدم عروضه على خشبة دار الأوبرا الخديوية بعد موافقة (درانيت بك) مدير الأوبرا، إذ صدرت الإرادة الخديوية السنية بان يقوم بعمل الروايات العربية. ولكن هذه الرعاية المعنوية/ المادية لم تغن عن ضرورة تدبير تمويل مستقر ودائم، أى الحاجة إلى ممول مسرحى.

وأقدم إشارة إلى ممول مسرحى وردت عند الحديث عن جوق

اسكندر فرح (جوق مصر العربى)، إذ يذكر أن **على شريف** باشا، رئيس مجلس شورى القوانين، أسس مسرحا خشبيا وطنيا بالقاهرة، فى شارع عبد العزيز فى ملكه (أرض شريف). بالقرب من القبة الخضراء لتمثل فيه فرقة اسكندر فرح. أما جوق القبانى، وبعد عدة سنوات من التنقل والسفر إلى الشام والعودة، فإنه يقدم عروضه تحت رعاية عبد الرازق **عنايت** (وهو من مفتشى نظارة المعارف العمومية آنذاك) الذى بنى للقبانى مسرحاً بسوق الخضر (التبة الخضراء) فانتقل الجوق إليه، وهو نفسه، عنايت، يشجع الشيخ سلامة حجازى على الانفصال عن جوق اسكندر فرح، واستأجر له صالة فردى (ومن قبل مثل فى صالة سانتى) وافتتحت تحت اسم «دار التمثيل العربى» ، ومرة أخرى يقوم عنايت وبتمويل منه، بتكوين جوق اولاد عكاشة (موسم ١٩١٣/١٩١٤).

ويطالعنا، بعد ذلك، اسم **طلعت حرب** عندما قام بتأسيس شركة مساهمة هى شركة «ترقية التمثيل العربى» فى نوفمبر ١٩١٧، والتى حلت محل فرقة (جوق) أولاد عكاشة بهدف ترقية الفن المسرحى العربى وتشجيع التأليف المسرحى - وآخر الاسماء هى **عمر بك سرى** وكان على جانب كبير من الثراء وهاوياً للتمثيل.. أمد جورج (أبيض) بالمال وكون فرقة (جوق) ضخمة. كان ذلك حوالى عام ١٩١٧.***

والممول هنا، شخص يهوى فن التمثيل أو فن الغناء، ولا يمكن أن نعده صاحب جوق، يفرض على أفراد الجوق، نوقه الخاص فى الروايات والألحان وغير ذلك، والدليل على ذلك أن الأجواق العربية ظهرت طوال هذه الفترة باسماء مخرجيها أو مؤلفيها أو مطربيها، جوق سلامة حجازى، جوق أبيض، جوق عبد الرحمن رشدى، جوق القبانى، جوق اسكندر فرح.... الخ. أى ان الممول فى هذه الفترة، كان صاحب رأس المال فقط، لا صاحب المشروع، الجوق.

إن **المرونة**، وهى قيمة فنية، تحوى المطاوعة والمواءمة، أى مطاوعة العروض لامكانيات المكان المادية ومواءمة العروض لقدرات الجمهور المعنوية، هذه المرونة لا تزال موجودة هنا، إذ تنقلت الاجواق التمثيلية (المسرحية) فى أنحاء كثيرة من القطر المصرى ومثلت فوق خشبات مسرحية متعددة ومختلفة، والرأى عندى أن شكل خشبة المسرح لم تتوافر بمواصفاتها التقليدية إلا فى عدد قليل من المسارح حتى عشرينات القرن الحالى.

ولكن. مع توافر هذه المرونة، أو الحد الأدنى منها، افتقد المسرح الخيالى المعاصرة أى القدرة على الكتابة من الواقع المباشر، وفى التعليق على هذا الواقع: افتقد الحس الانتقادى/ النقدى للواقع المعاش، ولذلك لا نجد هنا أية إحالة إلى الاحداث المحلية المعاصرة مثلا أو إلى الأشخاص المحليين أو الرسميين المعاصرين، لقد فقد

السرح الخيالى سمة الشعبية، ولما أصبح مسرحا للطبقة الراقية أو صفوة الأدباء وأهل الفكر، فإنه فقد شطراً من حيويته، لم تعد مادة المسرح الخيالى هى المادة المعاصرة، إنه فى هذا اقرب إلى الرومانس إلى الرواية الخيالية (والحكاية الخرافية).

رابعا: الجمهور

ان الجمهور، جمهور المسرح الخيالى: هو أهم العناصر المسرحية، لعروض ذلك المسرح.

لم يعد ذلك الجمهور يتحلق **واقفاً** حول الممثلين فى حلقة، بل صار **يجلس** فى قاعة المسرح فوق كراسى (مقاعد) وضعت على شكل نصف بيضاوى. ثم على شكل حدوة الحصان، واخيراً استقر وضعها فى صفوف شبه مستقيمة موازية لخشبة المسرح، لقد انحلت **الحلقة** إلى **صف**.

ولكن بداية عن أى جمهور نتكلم؟ هل جمهور مسرح الاوبرا أو مسرح زيزينيا وتياترو عباس، هو جمهور الشانزليزية والاجبسيانا وكازينو دى بارى ودار التمثيل العربى؟ وهل جمهور جوق سليم النقاش (١٨٧٦) وجوق القرداحى (١٨٨٢) هو جمهور جوق القبانى (١٨٨٤) وجوق اسكندر فرح (١٨٨٧) وجوق سلامة حجازى (١٩٠٥)؟

قدم جوق سليم النقاش أولى عروضه على مسرح زيزينيا بالاسكندرية فى (٢٣ ديسمبر ١٨٧٦) حيث «هرع فيه إلى التياترو المذكور كثيرون من الناس. على اختلاف الانحاء والأجناس. وجلس كل حيث أعد له بموجب **تذكرته** على قدر رفع **طبقته ومقدرته**...» (١٨) لم يعد الجمهور سواسية - يتحلق فى حلقة، بل صار كل يجلس حسب طاقته الشرائية ومقدرته المادية التى لابد وان تتناسب مع رفعة طبقته.

أما جمهور جوق **القرداحى**، والذى استهل عمله على دار الاوبرا الخديوية فى حفلة شهدها الخديو ورجال معيته وبعض قناصل الدول، فانه كان غالبا من نفس النوعية، ونقرأ عن إحدى حفلات الجوق وفيها» ازدحم العالم وغصت القاعة واللوجات بالحضور وكان فى جملتهم حضرات أصحاب **السعادة** الكرام أحمد باشا عرابى وحسن باشا شربعى وسلطان باشا رئيس مجلس الأمة (مجلس النواب) وجميع امراء **اللواء الفخام** وحضرات اصحاب العزة امرأة الالايات الكرام وكثيرون من **الذوات والأعيان** الوطنيين والأجانب» (١٩) إنهم ببساطة علية القوم: النوات والأعيان.

وفيما بعد، بعد عام ١٨٨٢، تغير هذا الجمهور ، كما رصد ذلك **جرجى زيدان**، إذ يقول: «والارتزاق من التمثيل يومئذ يختلف عما كان عليه فى عهد الخياط والقرداحى، لأن هذه الفرق (الأجواق)

كانت قائمة بإقبال رجال الحكومة والوجهاء، ولا يهمها ارضاء سواهم لان كسبها منهم، ولم يكن للعامة سبيل لحضور التمثيل فى الاوبرا إلا قليلا، أما فرق (أجواق) القبانى وفرح وغيرهما فكان إعتمادها فى الارتزاق على الجمهور ولابد من أرضائه، فانتقلت صناعة التمثيل من **الخاصة** إلى خدمة **العامة**» [٢٠] وكان ذلك بقدوم القبانى حوالى عام ١٨٨٤.

كان الجمهور فى البداية مكوناً من الطبقات الممتازة (التى اقبلت) على حضور المسرح/ ومشاهدة الروايات التمثيلية، ثم قلدتها الطبقات الأخرى لذلك لم تعد عروض المسرح هذه فنا شعبياً (جماهيرياً) بل نظرت إليه الجماهير على إنه وسيلة من وسائل الترفيه الخاصة. والأمر هنا مثلما كان فى انجلترا فى عصر عودة الملكية (١٦٦٠) إذ كنا «نجد مسرحا ارستقراطيا.. حيث لا يشهده إلا جمهور قليل مدعو بدعوة خاصة. بل كان مسرحاً عاماً أقيم فى مجتمع صغير نسبياً، أمتاز بضوضائه واجتذب إلى خفلاته من لاذوا بالقصر الملكى فقط أما لصلة نسب، واما لطبيعة ما يمارسون من أعمال» [٢١] إنه جمهور حضر للفرجة. وهنا يجب أن نتذكر أن الوظيفة **الاجتماعية** للمسرح الشعبى قد غابت وحلت محلها الوظيفة **الفنية** للمسرح الخيالى.

إن القيمة الفنية الجديدة**التسلية** (الفرجة)، هى القيمة الفنية التى

ظهرت وراجت فيما بعد الاحتلال البريطانى، أن الصحافة والمسرح هاتين الوسيلتين قد استخدمتا لأغراض سياسية فى الغالب قبل الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨٢، أما بعده، فقد استخدمتا للترفيه والتسلية - وهو نفس التحول فى وظيفة الرواية، فإذا كانت روايات ما يسمى بتيار ما بين التعليم والتسلية والترفية قد هدفت إلى تعليم التاريخ لانصاف المثقفين.. اولا، وتسليتهم ثانيا فإن روايات تيار التسلية والترفية قد إتجهت إلى «مجرد أرضاء رغبات الجماهير وانواقهم، وخضعت خضوعا كبيرا لميولهم.. لقد كانت سياسة المحتلين فى التعليم تتجه إلى مقاومة التعليم عموما والتعليم العالى خصوصا.. وقد ساعدت هذه السياسة على إيجاد طائفة كبيرة من المصريين يستطيعون القراءة والكتابة ولكنهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعى يدفعهم إلى التنبه للمشاكل الحقيقية لبلادهم، كما ساعد الشعور باليأس الذى ساد البلاد عقب الثورة العرابية، على أن تصبح وظيفة القراءة، عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتها إلى التسلية وإلى نسيان هموم واقعها وآلامه» [٢٢] وذلك هو جمهور ما بعد الإحتلال البريطانى.

وأخيرا، يمكن القول أن **التسلية** كانت مطلب جمهور ما قبل ١٨٨٢ **الراقى**عليه القوم، وجمهور ما بعد ١٨٨٢ **الجماهيرى**، إذ أن الجمهور الذى يتسلى هو بالضرورة نو وعى طبقى، وهو يؤيد كثيرا

من المسرحيات الجيدة، ولكنه يميل عن عمد إلى كل ما يدعو إلى الأمن وبهجة الحياة ويبغض التهور الاجتماعى ايا كان نوعه، لذا كان عالم المسرح الخيالى، هو عالم الرومانس، العالم الخيالى ، حيث: «الماضى والبعيد يضعنا على مبعدة من دون فروق طبقية» (٢٣) أى يعيدنا إلى **عالم لا طبقى**، عالم القرون الوسطى، العالم القروسطى، حيث هناك جماعات محلية لا طبقات اجتماعية، عالم لم يعرف الطبقية بعد.

ولنحاول الان أن نعرف ممن كان يتكون جمهور جوق القبانى وجوق اسكندر فرح، جمهور ما بعد عام ١٨٨٢؟ الجمهور الذى قال عنه جرجى زيدان إنه لابد من ارضائه، والذى كان السبب فى إنتقال صناعة التمثيل من الخاصة إلى خدمة العامة؟.

لا نجد تفصيلا فى الحديث عن هذا الجمهور (والذى كان واضحا أنه جمهور غير راق، مقارنة بجمهور ما قبل ١٨٨٢) إلا فى أواخر عهد المسارح بهذا الجمهور حوالى عام ١٩٠٦ قبل أن يفد إلى المسارح جمهور جديد.

كتب ناقد جريدة **المؤيد** عن هذا الجمهور فقال: حملتنى قدماى ليلة الجمعة الماضية إلى دار التمثيل العربى لمشاهدة رواية.... قد يكون من الخطأ أن يحكم الناس على آداب الأمـــة باســـرها فى الاجتماع بما يشاهده من المتفرجين فى دار التمثيل العربى، لان

هؤلاء المتفرجين هم غالباً عبارة عن تلاميذ من المدارس أو مرفوتيها وعبارة عن جماعة من الفلاحين المتمدنيين الذى جاؤا مصر (القاهرة) فتطوحت أقدامهم لمشاهدة التشخيص على ما يقولون وقل أن تجد بين هؤلاء المجتمعين شخصا ذا مقام وإعتبار، وقد تجد فى بعض البنوارات جماعة من عمال مطابع الجرائد الوطنية... إنه الجمهور الدال على نهاية فترة رواج المسرح الخيالى الجمهور الفاصل ما بين عامى ١٨٨٢ و ١٩٠٨ وما بعدها. ولا ادل على ذلك من شهادة ممثلة المسرح الفرنسى (**سارةبرنار**) إذ تقول: وقد لمست الفارق بين جمهور ١٨٨٨ (تاريخ زيارتها الأولى لمصر) وبين جمهور ١٩٠٨ (تاريخ زيارتها الثانية لمصر): لقد كان معظم جمهورها فى الزيارة الأولى من الاثرياء الذين يذهبون إلى المسرح للتسلية بينما كان جمهورها سنة ١٩٠٨ يختلف كثيرا عن سابقة، فهو جمهور فى معظمه يدرك قيمة برنار وعظمتها، كما يدرك عظمة فن المسرح وقيمته الحقيقية.

أنهم طليعة جمهور جديد سوف تكون له مطالبة وذوقه الخاص فى العروض المسرحية.

وبعد، ما هى السمة المميزة لذلك الجمهور، جمهور المسرح الخيالى، أو بمعنى أدق جمهور المسرح فيما بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين؟ لا شك أن أهم

سمتين لهذا الجمهور هى عدم التجانس وعدم الثبات، أى اللاتجانس والتغير (اللاثبات).

لم يعد الجمهور هنا، جمهورا متجانساً، فكرياً وثقافياً، بل أن **اللاتجانس** يرجع إلى أسباب متعددة، ربما كانت للسياسة التعليمية الفضل الأكبر فى أحداث هذا اللاتجانس إذ لم تعد الثقافة الشعبية، ومن ثم الثقافة العربية الاسلامية، هى الرابط المشترك بين جمهور المسرح، كما لم لتعد كذلك، بين مؤلفى المسرحيات لذلك كان لتباين مصادر ثقافة المؤلفين الاثر الكبير فى تباين المسرحيات، حتى وأن كانت تقع كلها فى نطاق العالم الخيالى، عام المسرحيات الخيالية.

أما السمة الثانية، **اللاثبات**، أى التغير، فإنها لا تعنى أن جمهور المسرح الشعبى أو جمهور أى مسرح، كان جمهورا ثابتاً أو غير متغير، ولكنها تعنى ان معدل تغير الجمهور، أى معدل تغير الوعى الفنى والتذوق الفنى والحساسية الفنية، كان شيئا محسوساً وسريعا فى هذه الفترة. والتغير الفنى مرتبط أشد الإرتباط بالتغير الاجتماعى. ولا يجب أن ننسى أن الرومانس، الرواية الخيالية، والمسرحية الخيالية، تلاقى الرواج والازدهار دوما فى فترات التغير السريع.. أى فترات الحراك الاجتماعى النشط، فترات الثورة، الثورة الاجتماعية بوجهها الثورة السياسية والثورة الاقتصادية، إذ أن «**الثورة** إحدى وظائف الرومانس وعندما يصبح الموقف الثورى فى

عداد الماضى، ينقلب القراء إلى تفسير النص بالشعور من الحنين إلى ذلك الماضى.. وماذا بعد الثورة المجهضة، ماذا بعد موت الثورة، إلا اليأس والإنحلال، الانحلال الخلقى والاجتماعى، لذا وجدنا أن الرومانس يميل دائما إلى طبيعة **عصر الإنحلال»** [٢٤] عصر الثورة المجهضة، عصر التغير الاجتماعى السلبى، اى التدهور الاجتماعى.

وهذا الجمهور، غير المتجانس كان، فى غالبيته، يحضر العروض المسرحية للتسلية، ولذا فقد هذا المسرح قيمة فنية هامة وهى المشاركة، إذ كان الجمهور هنا حاضر للفرجة، **الفرجة** على ما يجرى أمامه من أحداث خيالية، قد تذكر الجمهور الراقى بالتراث العربى/ الإسلامى، تراث ألف ليلة وليلة، ولكنها تحمل الجمهور الشعبى (الجماهير) إلى عالم الأحلام والحنين إلى الماضى.

من الناحية العملية فإن جلوس المتفرجين وإنفراط حلقتهم إلى صف، ووقوف الممثلين بعيداً فوق خشبة مسرح، أيا كان نوعها، قد كسر عنصر الإيقاع المشترك ما بين المتفرج والممثل، ولم يعد العرض هو ما يتشارك فيه الجميع، الجمهور والممثلون، بل صار العرض هو ما يقدمه الممثلون، وما يتفرج عليه الجمهور.

خامسا: الممثل:

كان الممثل، ولا يزال، من أهم العناصر الفنية، العناصر المسرحية للمسرح الخيالى، لكنه كان ممثلا فقط لا غير، ولم يعد بعد المؤلف أو المخرج لعروض المسرح الخيالى.

لم يعد المثل هنا يتمتع بالحرية السابقة، حرية الممثل المرتجل، الممثل/ المؤلف، والممثل/ المخرج. بل يمكن القول أن دوره قد تقلص إلى حد كبير - هنا لا يمكننا الحديث عن «ممثلين موهبين يعتمدون على **الخيال** أكثر مما يعتمدون على **الذاكرة**، ويؤلفون مما يقولونه وهم يؤدون أدوارهم، ويعرفون كيف يساعدون من يقف معهم على خشبة المسرح، أى أنهم ممثلون يعرفون كيف يوفقون بين أفعالهم، وكلماتهم وأفعال زملائهم وكلماتهم... إذا يختلف الأمر بالنسبة للممثل الذى يعتمد على ذاكرته فقط. فهو لا يصعد على خشبة المسرح ألا ليلقى ما حفظه عن ظهر قلب - وهذا هو ما يشغل باله - بأقصى سرعة، ولا ينتبه إلى حركات زميله، ويمضى فى طريقه وقد نفذ صبره، رغبة منه فى الخلاص من دوره وكأنه حمل يثقل كاهله.» (٢٥) أنه الفارق بين الممثل الخلاق والممثل المؤد، ممثل زاده الخيال، وممثل زاده الذاكرة.

لذا نجد أن **فن الممثل** قد تقلص إلى **فن الالقاء** أى إلى جزء من الكل، إذ أن فن الالقاء جزء من فن الممثل، هنا نجد أن العرض

المسرحى وأن كان عن طريق المناظر، قد بدأ يتعامل مع العين، عين المتفرج، فإنه عن طريق الممثل كان لا يزال يتعامل مع الاذن، اذن المتفرج.

وتفسير ذلك أن ممثلى المسرح الخيالى، الذين يؤدون فيه الادوار الرئيسية كانوا مطربين قبل أن يكونوا ممثلين، فهم إذ يتنقلون فى أداء ادوارهم بين الغناء والكلام، كان الميل الأصيل فيهم إلى الغناء يغلب الاداء التمثيلى الخالص، وهو الأمر الطارىء عليهم، فإذا هم يخلطون بين الغناء والكلام ولذا نجد أن الأسلوب التمثيلى، الادائى، قد جمع بين **الخطابيةالعاطفية**.

إذ أنه لما زحزحت خشبة المسرح، مكان التشخيص، من مركز الحلقة، حلقة المتفرجين، إلى واجهة الصفوف، صفوف المشاهدين، ظهرت مطالب جديدة للأداء التمثيلى، كان على الممثل المؤدى أن يخاطب الجمهور الجالس فى الصفوف البعيدة الصفوف الخلفية أو أعلى التياترو.

هل كان الممثل يؤدى **ادوارا** تمثيلية أم **شخصيات** مسرحية؟.

١ - فى مسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» نجد الشخوص التالية: الخليفة، جعفر (الوزير) مسرور (العبد / السياف) وأبو الحسن، سلمى، سعيد، عثمان، دعدو عرقوب (الخادم).

٢ - في مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت

القلوب». نجد الشخوص التالية: الملك (الخليفة) هارون الرشيد، جعفر (الوزير) والأمير غانم، قوت القلوب (الجارية) مسرور (السياف) والأمير صالح (التاجر) وجوارى وغلمان خدم.

هنا، نتوقف أولا عند **الأسماء**، أسماء شخوص هذه المسرحيات، ونجد أنها أسماء عامة، أسماء مطلقة وخاصة أسماء الشخوص الرئيسية، فهى أسماء نموذجية أو تاريخية. فمن هو هارون الرشيد، أو جعفر أو مسرور، أنهم هنا محض أسماء، أسماء لشخوص لا شخصيات حية، أنهم اسماء تاريخية. ومن هى سلمى، أو عثمان أو دعد، أو افريس أو رادامس، أو صالح، أو قوت القلوب وأنس الجليس؟ أنهم أسماء، محض اسماء نموذجية، دالة على الجو العام للفترة، فرعونية، عربية/ إسلامية.

إنها أسماء مطلقة، مثالية خارجة عن الزمان والمكان، أن الأسماء هنا كما فى الحكاية الخرافية التى «تسمى أبطالها باسماء لانألفها فى حياتنا **اليومية** وهذه الأسماء فى الحقيقة ليست اسماء شخوص بقدر ما هى **رموز**.. فما معنى عقلة الصباع.. وفرط الرمان؟ فإن لم ترد هذه الأسماء الغريبة، فإن الحكايات عندئذ تسمى أبطالها باسماء عامة مثل الشاطر محمد والشاطر حسن وست الحسن والجمال..» [٢٦] وهو ما رأيناه فى مسرحات المسرح الخيالى.

وبعد، هل يمكن القول أن الممثل فى المسرح الخيالى كان يقدم

شخصية مسرحية، شخصية من لدم ودم، شخصية حية، أم أن المسرحيات كانت تحوى **شخوصا** تمثيلية لا **شخصيات** مسرحية؟ أن ما يقدم هنا، كما فى الرومانس، مجرد شخوص وإذا يبسط الرومانس الشخصية يزيل تلك الخصائص التى تجعل الأخرين مختلفين عنا، وهذا مما يجعلنا من خلال شخوص محددة نمارس النوازع الأساسية فى الخبرة البشرية، أننا هنا بصدد شخوص لا شخصيات.

لذا يمكن القول أن لا وجهة للنقد الذى وجه إلى شخصيات هذا المسرح، أو بمعنى أدق، شخصيات النتاج الإبداعى، الروائى والقصصى والمسرحى، لهذه الفترة، الفترة الخيالية، إذ جاز لنا قول ذلك.

فهذه الشخصيات «ثابته لا تتطور ولا تنمو... ومثل هذه الشخصيات يستعمل لتعقيد الحوادث وتكريسها، ويصلح لقصص الحوادث لتعددها وكثرة أعمالها، ليسهل تذكرها ومتابعتها والتعرف عليها أثناء السرد.. دون أن يضطر (المؤلف) إلى بذل الجهد فى بناء الشخصية الذى لا يكلفه أكثر من لمحة عابرة أو لمسة سريعة. وهو يهتم بحياتها الخارجية وتصرفاتها دون أن يتعمق إلى تسجيل ما يضطرب في العقل الباطن...» (٢٧).

وهى كذلك شخصيات أما «بسيطة التركيب، مبهمة الملامح،

والوانها متضاربة مختلطة، قد مسها المؤلف مسا رقيقا وتركها تتحرك من خلال واقعها التاريخي دون أن يبعث فيها شيئا من الحياة أو هي شخصيات هزيلة منها فئة مطموسة الملامح، تائهة السمات، وهي بسيطة قليلة التعقيد، ضحلة، وضعيفة التركيز لا يعني المؤلف البته بتصوير الصراع الذي يحتدم في نفسياتها...» (٢٨)

ومرة أخرى، يجب أن نتقبل «ثبات الشخصية المسطحة على أنها خاصية وليست خطأ.. لن تتبع الحبكة تطور الشخصيات، لأنها مادامت مسطحة لن تتطور، وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات في **مواقف** جديدة وتغير من علاقاتها ببعض، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكا نمطياً» (٢٩). نحن هنا مع النمطي/ النموذجي/ المثالي العام ولا مجال للمطالبة بالمتباين الواقعي/ الخاص.

إنها السممات الخاصة بالشخصيات في الأدب الشعبي، حيث الشخصيات الملحمية المسطحة ذات السمات المثالية البعيدة عن الواقع التي تكون اما خيرا مطلقا، واما شرا مطلقا... وحيث الأدب الشعبي لا يحفل فيما يتعلق برسم الشخصية، إلا بتصوير شخصيات مسطحة، لا معالم لها ولا أعماق، شخصيات لا تعدو أن تكون نماذج أو أنماط بشرية جامدة، لا أثر فيها للفردية أو الذاتية، ولا تطور فيها ولا نمو. أنها شخصيات تتماثل مع النموذج

الاقتصادى الموجود، أو مع النموذج الفنى السائد، حيث عالم الحكاية الخرافية، وهو عالم ذو بعد واحد، حيث شخوص حكاياته، وهى تتماثل مع شخوص المسرحية الخيالية، تتحرك مع الزمان والمكان بدون عائق... وهذا يكشف عن خاصية أخرى لعالم الحكاية الخرافية، وهى انعزالية هذا العالم، وهذه**الإنعزالية** تعزل بالتالى شخوص الحكاية الخرافية عن عالم الواقع ـ أنها نماذج أو أنماط وليست شخصيات درامية / فنية.

سادسا: المخرج:

المخرج، هو العنصر الفنى، العنصر المسرحى، الجديد الذى يبدأ يظهر ـ على استحياء ـ فى عروض المسرح الخيالى. فى المسرح الشعبى لم تظهر الحاجة إلى هذا العنصر الفنى، المخرج، لغياب صورة مثالية، أو نموذج ما، يجب على الممثلين أن يحتذوه، وان يكون العرض التمثيلى صورة مقاربة/ مطابقة لهذا النموذج.

اما هنا، فى المسرح الخيالى، فوجود النص المسرحى، المخطوط، ساعد على وجود شخص ما يحاول أن يطابق بين صورة العرض المسرحى وصورة النص المسرحى، وكان هذا الشخص هو المخرج. وكانت مهمته تتلخص فى الاشراف على التدريبات (البروفات) والمساعدة على التلقين (وقد استقل بهذه الوظيفة

«الملقن» فيما بعد).

لقد كانت **التدريبات** هى الوسيلة المثلى لمطابقة العرض للنص، ولقد حرصت جميع الأجواق المسرحية (التمثيلية) على توافر هذه العنصر، فنحن نقرأ عن جوق سليم النقاش: «واستطاع بعد سنتين أو ثلاث من التمرين المتواصل، والعمل الدائب، أن يصل إلى نتيجة تبعث على الارتياح» وكانت الملحوظة الأساسية على عرض هذا الجوق أن «هذه الأعمال (العروض) لازال ينقصها بعض الإتقان، المتوقف على زيادة التمرين» وعن جوق القرداحى نقرأ وقد حضر كثير من كبارنا واعياننا التجربات التى اتمها فى منزله فرأوا استعدادا تاما وحكموا بالنجاح» وهكذا.*

فى البداية كانت عملية التدريبات هذه يتولاها أصحاب الاجواق، أو مديروا الاجواق كما كان يطلق عليهم. ويوسف خياط الذى كان «ينصح ممثلية بالاقلال ما أمكن من الاشارات والقصد فى إظهار الإنفعالات النفسية والتزام الاعتدال فى التعبير عن شخصوهم كما لو كان الحديث طبيعيا كى لا يذهب رونق المسرحية وتعب المؤلف سدى» واسكندر فرح الذى كان مختصاً بتعليم وتمثيل الادوار الهامة فى جوق أبى خليل القبانى، وسليمان حداد الذى كان «يساعد في تعليم وتمثيل الأدوار الهامة فى جوق الشيخ سلامة حجازى والذى كان ينادى بالتزام الطبيعة كما فى الحياة، وكان يجلس ممثليه

فى المقاصير البعيدة أثناء التمثيل، فاذا ما طلبوا إليه أن يرفع عقيرته كى يسمعوه أجابهم: «على الممثل أن يتجنب الخروج عن الطبيعة وعلى الجمهور أن يحسن الاصغاء» وكذلك سليمان القرداحى الذى كان مختصا بتعليم التمثيل فى جوق القبانى ثم انسلخ عنه واشتهر بتمثيل الأدوار الفاجعة وكان يصك أذان جمهوره بصوت رهيب ويتسم طابع تمثيله بالغلو والصخب، كما كان يفرض على ممثلى فرقته أداء أدوارهم فى حدود التفجيع والتهويل والبعد عن القصد والطبيعة».**

وأول اسم يصادفنا، تولى هذه المهمة، مهمة تدريب الممثلين مع وجود صاحب الجوق هو اسم (**رحمين بيبس**)، إذ كان فى جوق اسكندر فرح، بعد إنفصال الشيخ سلامة حجازى عن الجوق، فى عام ١٩٠٥، يشرف على تدريب الممثلين - أنها المحاولة المبكرة لتقديم الإخراج المسرحى، والمخرج المسرحى.

ومع **عزيز عيد**، فى الجوق الذى كونه عام ١٩٠٧، نصل إلى ما يمكن أن نسميه الميلاد الحقيقى للإخراج كفن مستقل، متميز، له نواميسه وقواعده الثابتة - وكان منهج عزيز فى الاخراج منهجاً «واقعياً أقرب إلى الطبيعة، ولقد كان بلا شك يغفل نظرية المسرح كمسرح، لقد اتجه بالسليقة إلى نظرية محاكاة الواقع، وكان هذا الاتجاه فى تلك المرحلة من المسرح العربى شيئا طبيعيا منطقيا»

[٣٠] وكان النظام المعمول به، وهو بمثابة القاعدة التى لا تكاد تعرف الاستثناء فى إخراج المسرحيات فى ذلك القرن، هى:

أ - فترة تدريبات قصيرة، بضع ساعات فى الأعمال الدورية، وقلما تتعدى الأسبوع فى الأعمال الجديدة .

ب - للممثل التصرف، فى حدود معرفته، فى الأزياء والمكياج مما يؤدى إلى الفوضى.

جـ - تقليدية المناظر.

د - اهمال الادوار العابرة ومشاهد المجموعات.

لذا لا يجب أن نتعجب إذا علمنا أن الإخراج، عند عزيز عيد، شيخ المخرجين المصريين: «هو فرض لشخصيته على من يعملون معه من الممثلين والغاؤه لشخصياتهم وصبغهم بصبغته الخاصة حتى يتحولوا شيئا فشيئا إلى صور منسوخة منه... كان يفرض علينا رؤيته الذاتية لكل دور ويغلب إحساسه وإشاراته وحتى النغمة (التون) التى يجب أن تحقق عن طريقها الشخصية المطلوب منا تمثيلها. فهذه المحاكاة أو التقليد الأعمى يهدم أبعاد الدور ويلغى تنوع الشخوص ويفرض علينا ببغائية مهلكة مدمرة لكل أصالة، فينتهى الأمر بالممثل لا أن يتقمص الدور الذى صوره المؤلف، بل أن يحاكى مخرج الرواية فى احساسه وحركاته وإيماءاته وبحة صوته» [٣١] أنه نفس المبدأ، المطابقة، المطابقة بين العرض والنص،

المطابقة بين أداء المخرج وأداء الممثل، أى المطابقة مع نموذج مثالي ما، نموذج عد سلفا.

سابعا: المؤلف:

يمكن القول أن لفظة مؤلف، هنا، سوف نستخدمها كما كانت تستخدم في ادبيات العصور الوسطى، أو ما يمكن آن نسميه نظرية الأدب الخاصة بهذه العصور، اى القدرة على الباس موضوع معروف لدى القراء أو المستعمين رواء جديدا من حسن إختيار الكلام، والصور البلاغية الطريفة والاستطرادات الدالة على إتساع ثقافة الأديب وعمق معرفته. لا وجود هنا لمفهوم الابتكار أو التأليف كما نفهمه الأن، إذ كان على كل مؤلف كبير أن يعطى اقتباسا شخصياً لموضوع تقليدى معروف، وكان أسلوبه هو الذى يفرض شهرته.

لذا كان التأليف يعنى:

١ ـ اقتباس موضوع تقليدى معروف من التراث الشعبى، خاصة قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، وهذا ما فعله مارون النقاش فى مسرحيته «أبو الحسن المغفل» وما فعله أبو خليل القباني فى مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» ومسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس».. الخ.

٢ ـ تعريب وتمصير مسرحيات عالمية معروفة فى التراث المسرحى العالمى وإعادة إنشائها إنشاءا جديدا، مثل أعمال

راسين: اندروماك واستير وافغانية، واسكندر الأكبر من تعريب أديب اسحق ومحمد عثمان جلال، وأعمال **كورنى**: مى (هوراس) غـرام وإنتقام (السيد) حلم الملوك (سينا) من تعريب سليم النقاش ونجيب الحداد وأعمال **شكسبير**.

ومـمـا يذكـر أن هذه التـرجـمـات، ومـا بهـا من عـيـوب (فى نظر البعض) وما فيها من سمات، ترجع إلي ان كل مترجم/ معرب على حـده نظر إلي: المسـألة وكـأن هناك تراث أدبى عـالمي يأخـذ منه الموضـوع أو الهيكل العام، ويعيد تأليف العمل برمته من جديد، أنها طريقـة فى التـأليف، قد لا نعتـرف ولا نقـر بهـا الأن، ولكنهـا طريقـة مـألوفة فى عـصرها، عـصر نهـاية القرن التـاسع عـشر فى البلدان الشـرقـيـة، والكثير من بلدان العـالم، التى طـالعت الفن المـسـرحى بإعتباره تجربة جديدة.

ويكن رصد مكونات **العرض المسرحى** وهى تشمل:

أ ـ نشيد الافتتاح.

ب ـ الرواية المسرحية.

جـ ـ الفصل المضحك (فكاهى/ غنائى).

د ـ انشودة الختام (تحية الجمهور / الدعاء للخليفة أو الخديو).

وبعـد، هذه كانت أهم العناصـر المـسـرحـيـة والقيم المـسـرحـيـة لعـروض المـسـرح الخـيـالى ويـتـبـقى أن نتكلم عن تقـاليد المـسـرح الخيالى، التقاليد الفنية لعروض المسرحيات الخيالية.

١ـ الاستهلال:

الاستهلال هنا، كما فى الحكاية الخرافية التى تبتدىء غالبا ببداية استهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية، فاما أن تتحدث الحكاية عن اسره وعن عدد أفرادها، واما أن تبدأ بالحديث عند البطل وتذكر اوصافة، والاستهلال هنا بمثابة تمهيد للحكاية.

أ ـ فى مسرحية «**أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**» تبدأ المسرحية وأبو الحسن يخاطب ذاته:

أبو الحسن:

واخلط الواد بالبياض	فينقضى امرى بلا اعتراض
اقضى على طه امام الجامع	شيخ الخوان الخابل المخادع
والارذيا المنافقون الأربعة	اشنقهم من بعد الف مقرعة
قد كنت عندهم اعز الناس	فغادرونى إذ رأوا أفلاسى
فالان آن القهر للحساد	مادمت سلطانا على بغداد
وبعد هذا تخلع العذرا	وجعل الليل لنا نهارا

فى هذا الاستهلال نتعرف على شخصية ابى الحسن وما يعانيه، بعد ضياع تركة أبيه على يد الأمام طه الوصى، وهذه الحالة مما بفعته إلى الحلم، حلم اليقظة كما يقول خادمة عرقوب (ساخراً):

كم تشتهى المحال فى الأوهام ولم تنله غير فى الأحلام

ب ـ فى مسرحية «**هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب**» تبدأ المسرحية والأمير غانم يخاطب ذاته (وربما يخاطبنا ـ

الجمهور) منشدا:

..... والعقل مع الصبر زين، والجهل مع الجزع شين....

إلهى وفقنى فى الاستمساك بما يقربنى إليك من الحمد، واعصمنى من الاسترسال فيما يبعدنى عنك من الخطأ والعمد....... (ص ٣ ـ ٤)

وهو استهلال دال كل الدلالة على شخصية الأمير محمود، ورعه وتقواه ومخاطراته وحبه للحق وتمسكه بالدين وخشيته للرب. وهى سمات هامة فى المواقف والأحداث التى تترى بعد ذلك أو ما يعترضه من الغواية فيما بعد.

جـ ـ فى مسرحية **«هارون الرشيد مع أنس الجليس»** تبدأ المسرحية والأمير ابن سليمان يخاطب مساعده، الفضل ابن خاقان، ويبدأ منشداً:

الذ الأمانى فى الزمان المراتب	وقد نلت من مولاى ما أنا طالب
فيا حبذا ذا المجد لولا انقلابه	وياحبذا الأشراق لولا الغياهب
ويا حبذا الاقبال لولا إنقلاب	وياحبذا الراحات لولا المتاعب
....	....

ـ إننى يا ابن خاقان، بعدم قنيتى (جاريتى) ورد الجنان، حسنها المنير وقدها النضير وفصاحتها الفائقة، ونباهتها الرائقة. وصوتها الندى، قد وهى جلدى. وتوارى ارتياحى وتوالت اتراحى، فعليك أن تعوضنى عنها بقينة مثلها أو احسن منها. (ص ٣٧ ـ ٣٨)

وهذا الاستهلال يعرض لنا الموقف التمهيدى، بداية الأحداث ، لا يعرض الشخصيات أو السمات، ولكن الموقف الذى يطلب فيه الأمير جارية عوضا عن جاريته، ويكلف مساعده، المؤتمن، الأمين بتحقيق هذا الطلب. وهو ـ مقارنة بما سبقه ـ استهلال قوى، مختصر، دال.

٢ـ مخاطبة الجمهور:

فى المسرح الشعبى كانت مخاطبة الجمور من بين التقاليد الفنية الهامة: ذلك لأن المسرح الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه أنما هو مجرد عرض مسرحى.

ولم يكن الأمر كذلك فى المسرح الخيالى، إذ ظهر **الوهم** المسرحى كمبدأ من المبادىء الفنية التى ساعدت كثير من العناصر الفنية على خلقه، ومن هذه العناصر:

أ ـ لغة العرض: أى لغة الحوار المنظوق. وكانت فى الأغلب الأعم لغة فصحى، بل كانت من فصحى التراث، وهو مستوى عال من مستويات اللغة المتداولة.

ب ـ أزياء العرض: لم يعد الممثلون يظهرون بملابسهم الشخصية لاداء الأدوار التمثيلية، بل صارت الملابس المسرحية تدريجيا من العناصر التى يهتم بها أصحاب الاجواق التمثيلية.

جـ ـ زمان الرواية: زمن الأحداث، مع أنه مبهم زمانا ومكانا، إلا

أنها تشير عموما إلى زمن الخليفة العباسى هارون الرشيد وإلى عاصمته بغداد أشارة ضمنية، أو هكذا يفهم المتفرج والمهتم.

هذه ، وغيرها، هى العناصر الفنية التي رسخت من هذا المبدأ المسرحى الجديد، الوهم المسرحى، لذا لا مجال هنا لمخاطبة الجمهور، خاصة، كما رأينا، وانه كان جمهورا غير مشارك، جمهوراحضر ليتابع ما يقدم له، يتابع التمثيل عن طريق العين، ويتابع الغناء والطرب عن طريق الأذن.

لذا ، اقتصر هذا التقليد، تقليد مخاطبة الجمهور، اشراكه فى العرض اى الترحيب بمشاركته فى العرض، اختزل إلى تحية الجمهور فى المقدمة والخاتمة فى بداية العرض وفى ختام العرض.

٣. تقليد الجلوس:

ويقصد به جلوس المتفرجين، جلوسهم فى مقاعد منفصلة، فى صفوف متوازية، لمشاهدة العرض المسرحى، لقد تحولت كتلة المتفرجين المتحلقة (الواقفة) حول الممثل، تحولت إلى مجموعة المتفرجين الجالسين فى صف أمام الممثل، أمام خشبة التمثيل.

بدأ هذا التقليد، تقليد الجلوس، فى العروض الأولى للمسرح الخيالى فى عرض مسرحية «أبو الحسن المغفل»، ثانى أعمال مارون النقاش (١٣ يناير ١٨٥٠):

«أما المنصة فقد أقيمت فى الصدر، وجلس النظارة أمامها، ونشرت فوق القاعة ظلل من اشرعة السفن... ووضعوا لى ولامين أفندى فوتيل فى الصدر، ووضعوا مقعدا طويلا للقضاة، إلى الشمال. أما سائر المدعويين من ذوى الشأن، فقد اجلسوا إلى اليمين» [٣٢] لقد تبعثرت كتلة المتفرجين إلى جزئيات صغيرة، إلى متفرج منفصل.

واتبع هذه التقليد فى أولى عروض جوق سليم النقاش فى الاسكندرية (٢٣ ديسمبر ١٨٧٦): «فلما اسفر هذا الخبر عن الوقت ولدى العموم انتشر... وجلس كل حيث أعد له بموجب تذكرته، على قدر رفع طبقته ومقدرته» تقليد الجلوس، حيث الصفوف، قربها أو بعدها عن منصة التمثيل، تماثل مكانة المتفرج، وقدرته المالية، وقدره الطبقى/ الاجتماعى. لقد انقضى إلى غير رجعة تقليد الحلقة، حيث الجميع سواسية متساوون، حيث لا طبقية بعد.

هذا عن المتفرج، أما الممثل، فإننا نلاحظ قلة التعليمات ـ الارشادات المسرحية ـ فيما هو مكتوب فى النصوص المخطوطة، أو المطبوعة للمسرحيات، الإرشادات الخاصة بـ حركة الممثل: الوقوف/ الجلوس، فقط يذكر دخول (ظهور) وخروج (إنصراف) الممثل. أن الممثل المؤدى هنا، لا تزال له وظيفة إخبارية، أى الحضور للادلاء ببعض المعلومات أو لازالة لبس ما أو لا تمام صلح

بين الشخصيات، وينصرف للذهاب إلى مكان ما، لإحضار شيء ما أو لإبلاغ رسالة ما.

إن استمرارية الأداء داخل الفصل الواحد، والفصل الواحد يحتوى على عدة مشاهد مقسمة طبقا لدخول / خروج الشخصيات، مما يعنى سرعة الاداء داخل الفصل، وينتهى وجود الممثل فوق خشبة السرح، فور إنتهاء ما يقوله.

لقد أدى، جلوس المتفرج ووقوف الممثل، إلى كسر **الإيقاع**: ما بين المتفرج والممثل، لم نعد هنا وقوفاً فى حلقة ينتقل الإيقاع فيها من الممثل إلى المتفرج، والعكس، الإيقاع الصوتى والحركى مما يدفع إلى المشاركة. نحن هنا جلوساً فى صف ولا واسطة لانتقال الإيقاع بين الخشبة حيث الممثلون، والقاعة حيث المتفرجون.

٤. المعاصرة:

أى قضايا تناولها المسرح الخيالى ، وهو يقدم لنا الخليفة والملك والسلطان والشاة والوزراء والامراء والجوارى والغلمان والسياف والحاجب؟ وأى قضايا تشغل هؤلاء يمكن أن تشغلنا نحن رواد المسرح فى مصر، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول من القرن العشرين؟ أم انه مسرح للتسلية والترفية ولا مكان هنا لقضايا ما، عامة أو خاصة، فى هذا العالم، عالم المسرح

الخيالى؟

بداية، لابد من الإشارة ان التفكير فى العصور الوسطى لم يفصل ابدا بين المثالى والواقعى، عالم الخيال وعالم الواقع. إذ أن «العالم المجهول لا يبعد كثيرا عن العالم المعلوم فى الحكاية الخرافية، بل هو قريب منه كل القرب ومعنى هذا أن العالم المجهول فى الحكاية الخرافية يقع فى مستوى العالم المعلوم.... ومعنى هذا أن عالم الحكاية الخرافية ذو بعد واحد» (٣٣) لا إنفصال بين العالمين المثالى والواقعى. وهى قصص تقابل بصورة عامة بين عالمين: أحدهما خيالى خرافى أشبه بأحلام اليقظة، والأخر واقعى متشائم، وأولهما مهرب لثانيها، ويمعن الراوى فى إبراز المفارقة بين العالمين. أن تصوير العالم الخيالى، لا يعد هرباً فى رأينا، بل نقداً للعالم الواقعى، العالم المعاصر.

وهذه الحيلة، معروفة فى الادب الشعبى، خاصة فى حكايات الف ليلة وليلة، إذ أنه لما كان «الحكم فى هذه العصور التى عاشت فيها الليالى حكما مستبداً وإن اختلف هذه الاستبداد قوة وضعفا حسب البلدان وحسب العصور... صورته الليالى صورة عكسية رائعة باشادتها بعدل الرشيد وعظمة عصره الذهبى» (٣٤) أن **ظلم** الواقعى يستدعي **عدل** الخيالى، أنه التضاد أو المفارقة، المقارنة بين ماضى سعيد، وحاضر كئيب، **التضاد** الذى يعد من الزم لوازم الحكاية

الخرافية.

هكذا كانت المعاصرة فى المسرحيات الخيالية، فما الخليفة والملك والسلطان والوزراء والأمراء إلا رموز، انها تناول رمزى لواقع معاصر، وشتان بينها وبين التناول المباشر/ الفورى للواقع فى المسرح الشعبى، أنها رمزية الحكاية الخرافية، فكل رمز فى الحكاية الخرافية له مغزى فى حد ذاته وهو يسهم مع الرموز الأخرى فى إبراز المغزى النفسى الكبير للحكاية، أو المغزى الاجتماعى.

فإذا كان المسرح الشعبى قد تناول فى أعماله القضايا العامة ذات الصبغة **الاجتماعية**، فإن المسرح الخيالى تناول القضايا العامة، العالمية: ذات الصبغة**الإنسانية**، قضايا تتعلق بالدستور الأخلاقى للشعب، الخير جزاوءه الخير، والشر جزأوءه الشر، بل أن جزاء الخير والشر يكون فى هذه الدنيا ويكون سريعا أيضا.. فالشعب مهما آمن بالجنة والجحيم لا تسمح له طبيعته الساذجة بهذا الإنتظار ـ إنها قضايا الخير والشر.

لذا، ارتبطت المسرحية الخيالية، والأدب الخيالى عامة، كما ارتبط الرومانس، بأنه « شكلا متكرراً للرغبات الخاصة فى المجتمع، وبخاصة تلك الرغبات التى قد لا تجد تعبيرا محددا فى المجتمع. وكان القاص أو الراوى أو المؤلف، قصد إيراده عالم الخيال والخوارق هذا أن يعزى نفسه ونفوس سامعيه عن حالهم وأن يتخفف

في قرارة نفسه بما لم ينل ولم يجد السبب أن يناله غيره من الناس لذا نجد دائما تحقيق الرغبات الخاصة، رغبات الجمهور، إذ فى «الرومانس التقليدى لا يخيب أمل أحد قط. فخيبة الأمل تبعث الشك فى وظيفة تحقيق الرغبة التى تميز النمط، وتنال من البناء الذى يقوم عليه عالمه» (٣٥) عالم تحقيق الرغبات.

يرى ادوين موير فى الراوية الخيالية (الرومانس): «أن الحبكة تتمشى مع **رغباتنا** لا مع **عقولنا** أنها تكشف فى قوة، أكثر مما نملك نحن، عن رغبتنا فى أن نحيا حياة خطيرة لكنها آمنة، وأن نقلب الأشياء رأسا على عقب ونخرج على ما يمكننا الخروج عليه فى قوانين وننجو مع ذلك من العواقب. أنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة للحياة» (٣٦).

أ - فى مسرحية «**أبو الحسن المغفل**»: تتحقق رغبة أبى الحسن فى أن يكون خليفة ليوم واحد، ليحق الحق ويقيم العدل، وينفذ الخليفة (هارون الرشيد) له امنيته. ثم يعود أبو الحسن إلى حياته العادية دون ما ضرر.

ب - فى مسرحية «**هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب**»: تتشل مكيده زوجة الخليفة (زبيدة - وهى لا تظهر ابداً) ويقع الأمير غانم فى هوى الجارية قوت القلوب، وبعد مواقف من الحرمان والرغبة والإقبال والاعراض، منه ومنها، وبعد جلاء الموقف للخليفة

هارون الرشيد الذى تأكد من عفة الأمير والجارية، يتم زواج الأمير غانم والجارية وزواج هارون الرشيد من اخت الأمير غام.

٥. الغنائية:

لم تعد عروض المسرح الخيالى، عروضا شاملة، شمولية، تحوى الموسيقى والرقص والغناء والألعاب البهلواية (الاكروبات.... الخ) وغيرها من المهارات البدنية والذهنية للممثل المرتجل، بل صارت عروضاً غنائية أخذت شكل القالب الغنائى،**الأوبريت**، تقلصت مهارة الممثل إلى المهارة الصوتية، الغناء.

لذا وجدنا المؤلفين يحرصون على ارفاق قائمة الألحان والأنغام فى النصوص المخطوطة لعروضهم التمثيلية.

* عند مارون النقاش، يذكر ألحان الرواية لكل فصل من الفصول على حدة ولكل فقرة غنائية داخل الفصل الواحد، يذكر النغمة (المقام)، الصبا، البيات، عراق، الحجاز، الراست... الخ.

١ ـ فى مسرحية «**البخيل**»: يبلغ إجمالى الألحان ١٩، ٢٣، ١٨، ١٥، ٣٠، لحن لكل فصل من الفصول ومجموعها (١٠٥) لحن.

٢ ـ فى مسرحية «**أبوالحسن المغفل**»: يبلغ إجمالى الألحان، ٢٩، ٣١، ٣٣ لحن لكل فصل من الفصل، ومجموعها (٩٣) لحن. لقد تحول المسرح **الشامل**إلى المسرح **الغنائى**.

بعد هذا العرض التحليلى لعناصر وقيم تقاليد المسرح الخيالى ومع تحول الكثير من هذه العناصر المسرحية وإختفاء بعض القيم المسرحية، وكذا التقاليد المسرحية، ما هى السمة، أو السمات، التى تسم المسرح الخيالى والمسرحية الخيالية.

ويرى الباحث أن سمةالخيالية تعنى:

١ - مسرح يتناول قضايا إنسانية عامة.

٢ - مسرح شخوصه نماذج أو أنماط رمزية أكثر منها واقعية.

٣ - مسرح يعتمد أساسا على التراث الشعبى (حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها) والتراث العالمى (مسرح راسين وكورنى وشكسبير...).

٤ - مسرح اختلطت فيه الوظيفة الاجتماعية/ النقد، الوظيفة الفنية/ الترفيه.

٥ - مسرح أقرب إلى النوع الكوميدى منه إلى النوع التراجيدى.

وقبل تحليل بناء المسرحية الخيالية وبناء الحكاية الخرافية، يجدر بنا دراسة وتحليل العلاقة بين الإنتاج الفكرى للمسرح الخيالى، المسرحيات الخيالية، والبنية الاجتماعية للنظام الاجتماعى المعاصر لها، كما تتبدى فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية

والجقوقية وأخيراً الفكرية الثقافية.

في دراسة هذه العلاقة سوف نجد المبادىء التالية:

١ـ الفردية:

لقد بزغت الفردية في المسرح الخيالي، في ظهور التخصص الوظيفي / المهني في ظهور المؤلف والمترجم والمعرب، وكذا المطرب والملحن والمدرب وصاحب الجوق والممول. لم نعدهنا بإزاء جماعة تقدم عملاً جماعياً، كما في المسرح الشعبي، جماعة لا نذكر منها إلا نسبتها إلى شخص معين (أولاد رابية) أو نسبتها إلى صفة معينة (جماعة المحبظين) أننا بازاء الجهد الشخصي الذي ينسب إلى فرد محدد.*

والفردية هنا، هي فردية بازغة، فردية في مراحلها الأولية، اسماء كثيرة ولكن الجميع يأخذون من مصدر واحد، نبع واحد، هو التراث العالمي (الشعبي أو الأجنبي) إذ أن الحكاية الخرافية، ومن ثم المسرحية الخيالية، تتميز بالطابع العالمي لا الطابع المحلي.

٢ ـ المشاعية:

يقصد بالمشاعية هنا، مشاعية النصوص المؤلفة/ المترجمة، ومشاعية الاصول التراث العالمي (الشعبي أو الاجنبي).

أ. مشاعية النصوص:

كانت نصوص / مخطوطات أعمال مارون النقاش وأبو خليل القبانى ونجيب الحداد وطانيوس عبده وغيرهم نصوصاً شائعة، على المشاع، ما بين الاجواق التمثيلية. حتى أن أحد النقاد عبر عن ذلك بقوله: مضى نحو الثلاثين عاما والاجواق العربية (السورية) تشتغل فى هذا الفن (فن المسرح) ورواياتها التمثيلية لا تزيد عن الخمسة عشر (١٥) رواية، وهو ما نجده عند مراجعة المواسم المسرحية للاجواق العربية، حيث نجد تكرار نفس المسرحيات فى الاجواق المختلفة فى نفس الموسم وفى فترات متباعدة.

ب. مشاعية الأصول:

كانت المسرحيات العالمية، مسرحيات راسين وكورنى وشكسبير وغيرهم، من التراث العالمى مشاعية بين المترجمين والمعربين، حتى أننا نجد أكثر من ترجمة تعريب للعمل المسرحى الواحد على فترات متباعدة، وتقدم عن طريق الاجواق التمثيلية المختلفة.

- هملت: قدمها جوق سلامة حجازى عام ١٩٠٥ (تعريب طانيوس عبده) وقدمها جوق جورج أبيض عام ١٩١٨ (تعريب خليل مطران).

- غادة الكاميليا: قدمها جوق سلامة حجازى عام ١٩٠٥ (تعريب عبد القادر المغربى) وقدمتها فرقة رمسيس عام ١٩٢٣ (ترجمة محمود عزمى).

هكذا كان الأمر، حتى اثير الموضوع على صفحات الجرائد والمجلات، موضوع حقوق التأليف، أى حقوق الملكية، إذ تدل شواهد الأمور أن الصحافة المصرية فى مطلع القرن العشرين أخذت تلح فى المطالبة بحماية حقوق المؤلفين ووضع القوانين الكفيلة بصيانتها... وبدأ الكتابة فى ضرورة وضع نظام لحقوق الكتاب سواء كانوا مؤلفين أو معربين. إذ أن أصحاب الاجواق التمثيلية كانوا يغمطون المؤلفين والمعربين حقوقهم على نحو لا يليق، وكانت طريقتهم فى ذلك هى» أنهم يبتاعون الرواية من كاتبها صفقة واحدة باى ثمن يبتاعونها، ثم يأخذون فى تمثيلها فيحتلبون ما استطاعوا دون أن يكون لكاتبها من وراء ذلك أدنى فائدة حتى ولا أدبية لأنهم تعودوا أن يتناسوا عند الإعلان عن الرواية ذكر اسم كاتبها... وكان لهذا الموضوع عناية أكبر من المحامى سامى الجريدينى، إذ كتب يقول: «فكما أن القانون يضع نصوصا ولوائح لملكية العقار والأطيان والتجارة، هكذا يجب أن يضع نصاً لما يمتلك الإنسان من غير هذه الأشياء، فإن من المقتنيات ما هو مادى ووجه إليه القانون كل نظرة، ومنها ما هو أدبى نتيجة الفكرة والعقل لم يعره لهذه الساعة التفاتاً كبيراً. ففى حال عدم وجود نص صريح فى قانوننا عن حقوق التأليف وجب الرجوع فيها إلى النصوص القانونية العمومية والقواعد الحقوقية الأصلية » (٣٧) أنها دعوة لتقنين

المقتنيات المعنوية (الأدبية) بعدما قنن المجتمع المقتنيات المادية (الأطيان والعقارات) أنه هنا يخاطب المشرع بلغة المصالح المادية،مع هذا لم يتم تقنين حقوق المؤلف إلا بعد حوالى نصف قرن.

٣- اللامركزية:

كما رأينا إنتقل التنظيم الإدارى للدولة من اللامركزية فى العصر العثمانى المملوكى ومر بالمرحلة المركزية، مع التنظيم الأدارى فى عصر محمد على (باشا) وارتقى هذا إلى مفهوم الدولة القومية فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، مع عصر الخديو إسماعيل.

والمسرحية الخيالية، مثلها مثل الرومانس، تنتمى إلى الأدب القروسطى لذا وجدنا الطابع اللامركزى يغلب عليها. وكما يرى أحد النقاد أن ما يميز نماذج الرومانس القروسطية الطريقة التى تجعل بها جميع ما يشغلها ظاهرا وفى المتناول فى الوقت نفسه، لا شىء يوضع فى المرتبة الثانية.. إنه السرد البوليفونى (متعدد الأصوات)... ففى الموسيقى يكون البوليفونى شكلاً تجتمع فيه الأصوات المختلفة وتتحرك بما يوحى بالاستقلال والحرية، رغم أنها تتداخل بشكل متناغم، وهذه إستعارة تناسب حكاية الرومانس، حيث «تكون الشخصيات والأحداث شديدة الاختلاف فى حركة طليقة، وفى

الوقت نفسه تتشابك لتؤلف كلا منسجماً، ويكون الفعل معقدا كثيفاً في الغالب، لكن الشكل البوليفوني يعنى أن التركيز يستند إلى **الحواس** (ألوان براقة، أصوات، تغيرات سريعة في المشهد، نساء جميلات اوصاف دقيقة لطراز العمارة والزينة) وهي نادرا ما تكون تركيزا في ذروة الحبكة... أمامنا عالم مستو مزدحم يقوم على بعد دائم عنا، كثير الألوان، مليء بالتفصيلات والخصوصية، يتحرك إلى الخارج دون إنقطاع.. لا يترك شيء قط في النهاية... هنا لا تكون الحركة بإتجاه أو بعيد عن مركز حقيقي، لأنه ليس ثمة من مركز؛ بل **بإتجاه لا نهائية محتملة** »[٣٨] إنها الخطوط المتوازية التي لا تتجه إلى مركز ما، والتي لا تتقاطع، والتي يمكن أن تقف في أية لحظة.

أ - في مسرحية «**أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**»: هنا مجموعة من الخطوط المتوازية تعرض أمامنا بطريقة بوليفونية متعددة الأصوات، خط علاقة عثمان - سلمى، سعيد - دعد ثم خط علاقة الخليفة - أبو الحسن، جعفر - عرقوب.. وفي لحظات أخرى تتحول الخطوط المتوازية إلى خط جديد، سعيد - سلمى، عثمان - دعد، والخليفة - جعفر ، أبو الحسن - عرقوب. لا وجود هنا لشخصية ثانوية ولا وجود أيضا لشخصية مركزية، بطل مركزي، الجميع على قدم المساواة، يتشاركون في دفع الحوادث وتعقيدها لا في إتجاه مركز ما، ولكن في إتجاه لا نهائية، والخاتمة، النهاية، يمكن أن

تحدث فى أية لحظة فالمسألة ببساطة تشمل «تراكم أحداثها وتراكبها وخضوعها للقدر والمصادفة وإعتمادها على العلاقة الغرامية والمغامرة،.... ومحاولة الربط بين الفصول ربطاً تعسفياً لإنعدام الحتمية والسببية فى تسلسل هذه الأحداث.. مما يجعل نهاية الرواية لا ترجع إلى التسلسل المنطقى للأحداث وإنما ترجع إلى أن المؤلف.. قد استنزف كل ما لدية من حيل والأعيب» (٣٩).

ب - فى مسرحية «**هارون الرشيد مع أنس الجليس**»: نجد أيضاً مجموعة من الخطوط المتوازية تقدم لنا بطريقة بوليفونية، متعددة الأصوات، خط علاقة ابن سليمان - الفضل بن خاقان، ابن سليمان - المعين بن ساوى، ثم الفضل بن خاقان - المعين بن ساوى. وهناك خط العلاقة الجديد على نور الدين - أنس الجليس - وفيما بعد بظهور الخليفة، يظهر خط العلاقة: الخليفة - على نور الدين، ثم الخليفة - ابن سليمان (المعين بن ساوى)، الخليفة - الفضل بن خاقان... وهذه الخطوط المتوازية تسير طوال المسرحية. والخاتمة، النهاية، ليست حتمية ولا منطقية ولا سببية (وهى سمة وليست عيباً أو خطأ) أنها خاتمة تنهى سير الأحداث المتتالية، وتحق الحق، وتعيد الأمور إلى نصابها، إذ لابد أن يعود البطل بعد الإنتهاء من المخاطرة إلى حياته، المنتظمة الآمنة. بغير أن تخلف المخاطرة فى حياته اثاراً تحول دون ذلك . هذه هى النهاية وإليها تسير الخطوط المتوازية إلى

لا نهائية.

٤ـ التجانس الفكرى:

وهو هنا وحدة الفكر، الفكر الدينى، حيث الصبغة الدينية واضحة فى المؤلفات المأخوذة عن التراث الشعبى، أو المعربات المأخوذة من التراث الأجنبى لا اختلاف بين هذه وتلك، لان الفكر الدينى هو الفكر المشترك الذى يتحرك من خلاله المؤلف أو المعرب.

* فى المسرحية المؤلفة (التراث الشعبى):

أ ـ **المقدمة**: وهى مقدمة وعظية، دينية يغلب ليها الدعاء لأولى الأمر. من ذلك ان مارون النقاش نظم دعاء لينشده الممثلون فى بداية العرض، بمثابة مقدمة (أو استهلال للعرض) يقول فيه:

يا سامعا منا النداء   يامرويا منا الصدى

احفظ لنا سلطاننا   عبد المجيد الامجدا

ب ـ النص المسرحى: ويشتمل على الكثير من العبارات والصياغات والاقتباسات الدينية/ الإسلامية، ومنها:

توسل على نور الدين إلى الخليفة هارون الرشيد بقوله:

واتيت بابك اصرخاً متعلقا   بعدى الخلافة كى افوز بنصرتى

فأدر أخطوبى أننى بك لائذ   واحلو بنور العدل غيهيب ظلمتى

انه أقرب إلى المديح الدينى منه إلى الشكوى، ويكفى الرجوع

إلى ألفاظ مثل شكوتى، نصرتى، بابك، نصرتى، لائذ، العدل... الخ.

جـ -**الخاتمة**: نجـد نفس الدعـاء الدينى للولاة والحكام. فى مسرحية «هارون الرشيد وأنس انجليس»، وبعد تمام الفصل الخامس، نجد (سلام خديوى).

يـؤيـد اللـه لنـا خديوينـا الباهـى السنـا
نـصر عـزيز جـاءنا بـعـدلـه وفـضـلـه

* فى المسرحية المعربة (التراث الأجنبى):

فى مسرحية «**عائدة**» نجد تضمين النص لايات قرآنية وتعبيرات إسلامية:

رادامس: من كفك البيضاء هذا اللوا أحمله ياذات مجد عجيب
أنا فـتحنا فـوقه سطرت ضمن إليه لد لجا لا يخيب
وخط فيه السعد رغم العدا **نصـر مـن اللـه وفتح قريب**

عائدة: يا من علـى قلبـى استوى جـرعتنى كـأس الجـوى
هـذا فـؤادى بـالـهـوى **ما ضـل فيـه ولا غـوى**

رمفيس: تالله لا يفلح الظالمون، وسيعلمون أى **منقلبينقلبون**.

٥- الثقافة الموحدة:

لم نعـد بازاء ثقـافـات مـتـعـددة، ثقـافـات الجـمـاعـات المـحليـة المتعددة، ولا يعنى هذا أن هذه الجماعات المحلية كفت عن أن تنتج

ثقافاتها الخاصة بها فى أشكالها المتعددة، السيرة والموال والقصص الشعبى.. والشعر العامى وغير ذلك. ولكن الثقافة الموحدة تعنى أن غالبية مؤلفى ومترجمى ومعربى هذ الفترة هم من حملة الثقافتين:

أ ـ الثقافة التقليدية (العربية):

حيث لعبت المكاتب، الكتاتيب، دورا أساسيا فى تلقينهم الثقافة العربية الإسلامية، والتراث الأدبى التقليدى، الشعر والمقامات والخطابة وغير ذلك.

ب ـ الثقافة الأجنبية (الفرنسية):

حيث كان لمدارس الفرير والليسية، سواء فى مصر أم فى الشام، الأثر الكبير فى تلقيهم الثقافة الكلاسية، وأهم عناصرها المسرح، مسرح راسين وكورنى ، وحتى مسرح شكسبير، كما سبق القول، ترجم عن هذه اللغة الفرنسية.

وهكذا، صدر الجميع عن فكر متجانس وثقافة موحدة، ومما جعلنا لا نلمح الكثير من التباين، التماير، فى إنتاجهم، سواء المؤلف أو المترجم أو المعرب.

٦. التمويل:

كانت مشكلة التمويل، **تمويل** العروض المسرحية للاجواق

التمثيلية المختلفة من أكثر المشاكل أهمية فى المسرح الخيالى، لم نعد امام جماعة جوالة تلتقط قوت يومها مما تقدمه يوماً بيوم، ولا تتكلف فى سبيل تقديم عروضها أية مبالغ على الإطلاق إذ لا وجهة للاستثمار فى المناظر أو الملابس أو الأكسسوارات أو فريق المنشدين أو الموسيقيين.... الخ وهى مطالب كان على الاجواق أن تدبرها، تدبر تمويلها، فى عروض المسرح الخيالى.

***التمويل الحكومى:** فى بداية النشاط المسرحى كان من أهم مصادر التمويل للاجواق التمثيلية، كما رأينا فيما ذكره جرجى زيدان أن هذه الفرق كانت قائمة بإقبال رجال الحكومة والوجهاء وكان السماح لهذه الاجواق بالتمثيل فى مسرح دار الاوبرا الخديوية بالقاهرة، أو مسرح زيزينيا بالاسكندرية، من أهم جوانب تشجيع الحكومة لهذه الآجواق. وشمل هذا التشجيع تقديم الحكومة الإعانات من ميزانية المسرح لبعض الاجواق التمثيلية، مثلما كان الأمر مع جوق سليمان القرداحي، وكانت مسألة إعانة الاجواق المسرحية من المسائل الهامة التى اثيرت على صفحات الجرائد المصرية، منذ نهاية القرن الماضى.

***التمويل الأهلى:** فقد شاهدنا وجود أهم الممولين فى هذه الفترة، على شريف باشا، عبد الرازق عنايت، عمر سرى وطلعت حرب.. وكان دورهم أهم وأبعد أثرا فى النشاط المسرحى، . إذ

كانت صفة الممول تعنى ملكية رأس المال، لا ملكية الجوق، وهؤلاء الممولون هم أساساً من محبى فن التمثيل وفن الطرب والغناء، وفن الموسيقى.

ارتبط بمسألة التمويل، اجور الممثلين، وكذا اثمان التذاكر، أسعار الدخول - الممثلون لم يعودوا بعد أفراداً من العائلة (الجماعة التمثيلية)، والمتفرجون لتباينهم الاجتماعى وعدم تجانسهم الثقافى، لأنهم لم يعودوا بعد، أعضاء فى الجماعات المحلية، المعروفة لدى الفرق الجوالة، ولأنهم هنا حضور بصفتهم الفردية لا بصفتهم العائلية (كأعضاء فى عائلة فلان أو طائفة كذا). صارت اجرة الدخول من البيانات التى يعلن عنها مبدئيا مع الإعلان عن المسرحية، نقرأ عن جوق القبانى: «وأول رواية تشخص «أنس الجليس» وهى بديعة مسرة، **وأوراق الدخول** تباع فى باب المحل باثمانها المعينة وهى (٥) فرنكات للدرجة الأولى ، (٢) للدرجة الثانية، (١) للدرجة الثالثة وهى قيمة زهيدة فى جنب الفوائد المكتسبة» [٤٠] هنا الاجواق تقدم سلعة تباع وتشترى فى سوق النقد، الاقتصاد النقدى، بدلا من المقايضة بين السلعة وبين النقطة (النقوط) كما فى المسرح الشعبى.

وبمقارنة أسعار الدخول (أثمان التذاكر) ومستويات الدخل فى هذه السنوات المبكرة فى نهايات القرن التاسع عشر، وفى بدايات

القرن العشرين، تبين لنا أن المسرح قد تحول من تسلية شعبية إلى تسلية رجال البلاط وكبار رجال الدولة والأعيان.. علية القوم.

وبعد ، يتبقى لنا فى هذا القسم - تحليل بناء المسرحية الخيالية ومقارنته مع بناء الحكاية الخرافية. والعمل الأساسى هنا هو الدراسة الرائدة للناقد الروسى فيلاديمير **بروب** عن «مورفولوجية الحكايات الشعبية» - المؤلف عام ١٩٢٩ .

والتحليل **المورفولوجى** هو وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، علاقة هذه الاجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع. والحكاية، عند بروب، تتكون من مجموعة من **الوحدات الوظيفية** (Functional Unit) وهى عبارة عن فعل من أفعال شخوص الحكاية، وهى وحدات ثابتة، على الرغم من تغير شخوص الحكايات ومع تغير الوسيلة التى تنفذ بها الأفعال.

والحكاية الخرافية، تشتمل على (٣١) وحدة وظيفية، تبدأ بالخروج وتنتهى بالزواج أو الزواج وإعتلاء العرش، وهى تبتدىء ببداية استهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية، وهى الوحدات من رقم (١) إلى رقم (٧) وتفيد الوحدة الوظيفية رقم (٨) (وهى الشخصية الشريرة التى تسبب الاذى لأحد أفراد الأسرة) أو رقم (٨أ) (وهى أحد أفراد الأسرة يشعر بأن هناك شيئا ما ينقصه فى حياته، أو أنه

يرغب فى الحصول على شيىء)، تعتبر هذه الوحدة الوظيفية من الأهمية بمكان، حيث ينشأ عنها الحركة الحقيقية فى الحكاية الخرافية.

وتشمل الحكاية الخرافية على **الشخوص** الرئيسية التالية: ـ

١ ـ الشخصية الشريرة.

٢ ـ الشخصية المساعدة.

٣ ـ الشخصية المناحة.

٤ ـ شخصية الأميرة (الزوجة).

٥ ـ الشخصية التى تبعد البطل.

٦ ـ شخصية البطل.

٧ ـ شخصية البطل المزيف.*

وهناك كذلك**الدوافع**، أى الأسباب التى تدفع شخوص الحكاية للقيام بأفعال محددة ـ ومنها، الجشع، الغيرة، الطمع ، الاحساس بالنقص أى الحاجة إلى شىء ما .

وهذا البناء التركيبى من المرونة والشمول، بحيث يمكن للقاص من أن يتحرك فى نطاقة فى شيء من الحرية. فهو يختار من الوظائف ما يلائم ظروفه الحضارية وأحواله النفسية، وفى وسعه كذلك أن يغير من ترتيب الوحدات الوظيفية كيفما شاء. أما بالنسبة للشخوص، فهو حر فى أن يختار منها ما يتلائم كذلك مع ظروفه

الحضارية، أى أن القاص، ومن ثم المؤلف المسرحى له حرية الاختيار، الحرية الفنية.

ولنحاول الآن دراسة بعض المسرحيات الخيالية، بناء على هذا التحليل البنائى، المورفولوجى، للحكاية الخرافية.

أولا: مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس»: *

ـ تبدأ المسرحية بداية استهلالية يعرض فيها الأمير ابن سليمان، نائب البصرة حالة وما وصل إليه، بعد موت جاريته ورد الجنان، ويطلب من الفضل ابن خاقان، أمين الأمير ، البحث عن جارية، ويشكو المعين بن ساوى، من تفضيل ابن سليمان الفضل عليه (١ ـ١، ١ ـ ٢: ص ٣٧ ـ ٣٩).

ـ [و٢] هناك تحذير من الفضل إلى أنس الجليس، كى تتجنب ولده على نور الدين، لسوء خلقه مع النساء، وخوفا من الندامة (١ ـ ٨: ص ٤١)

ـ [و٣] أنس الجليس ترتكب المحظور وتقع فى هوى على نور الدين. (١ ـ ١١: ص ٤٢ ـ ٤٣)

ـ [و ٤ ـ ٧] الشخصية الشريرة المعين بن ساوى، والدس للفضل، الشخصية الشريرة تعلم معلومات عن ضحيتها (بطش على نور الدين، ابن الفضل ابن خاقان. (١ ـ ٣: ص ٣٩).

المعين يرسل (قاصد) محاولا خداع الفضل بابقاء انس الجليس ليلة فى دار الفضل. (١ ـ ٧: ص ٤٠ ـ ٤١)

ـ [و٨] المعين يسبب الاذى للأسرة جميعها وخاصة الأمير على نور الدين. (١ ـ ٢٢: ص ٤٩).

ـ [و١١] البطل يترك أسرته: ويخرج لمغامرة غير واضحة المعالم، وبذلك يهرب على نور الدين وانس الجليس ومحاولتهم الوصول إلى دار السلام (بغداد) (٢ ـ ١ ــ ٢ ـ ٤: ص ٥١ ـ ٥٧).

ـ [و١٢] الشخصية**المانحة**، الخليفة هارون الرشيد، تختبر البطل وتعرف حكايته (٢ ـ ٧: ص ٦٠).

ـ [و ١٣] توسل انس الجليس للخليفة. (٢ ـ ٧: ص ٦٠)

ـ [و ١٤] البطل يحصل على **الاداةالسحرية**، وهى هنا كتاب الخليفة لنائب البصرة ابن سليمان (٢ ـ ٨: ص ٦١ ـ ٦٧)

ـ [و ١٦] على نور الدين يقابل الشخصية الشريرة (المعين) يعرض له كتاب الخليفة. (٣ ـ ٥ : ص ٦٦ ـ ٦٧).

ـ [و ١٧] على نور الدين وانس الجليس يسجنان مع الفضل ونعيم، على يد المعين (٤ ـ١ : ص ٦٩ ـ ٧٢)

[ـ و١٩] زوال خطر المعين، الشخصية الشريرة.

(٤ ـ ٤: ص ٧٨ ـ)

[ـ و٢٣] البطل على نور الدين وأنس الجليس والفضل ونعيم

يستعدون للعودة إلى البصرة، أى العودة إلى الديار، ديارهم.

(٥ ـ ٢ : صـ ٨٢).

لقد تمثلت هنا معظم الوحدات الوظيفية للحكاية الخرافية، وتوقفت الحكاية عند الوحدة الوظيفية رقم [٢٣] (وهى عودة البطل إلى بيته) بدلاً من (وصول البطل إلى بلد غريب آخر) ليكون بداية حركة جديدة فى الرواية، وتصل بها لاستكمال الوحدات الوظيفية، حتى الوحدة الوظيفية رقم [٣١] وهى (زواج البطل، أو زواجه واعتلائه العرش).

ولقد تمثلت فى المسرحية، معظم شخوص الحكاية الخرافية، ومنها:

١ـ الشخصية الشريرة: وهى المعين بن ساوى، وتتمثل فى أيذاء لا البطل فحسب بل أفراد الأسرة جمعيهم، وكذا فى مناوأة البطل بادعاء زور الكتاب الذى معه.

٢ـ الشخصية المساعدة: وهى الأب والأم، الفضل ونعيم، فيما قد ساعدا البطل فى زواجه انس الجليس، و تغيير حالته، ومساعدته على الفرار من البصرة، أى من بطش نائب البصرة ومعاونه الشرير.

٣ـ الشخصية المانحة: هى الخليفة هارون الرشيد، إذ بعد تأكده من صدق حكاية على وانس الجليس (اى بعد اختبارهما) فإنه يمنحهما الاداة السحرية ، كتابه، عن طريق وزيره جعفر إلى نائبه فى

البصرة ابن سليمان.

٤ـ شخصية البطل، وشخصية الأميرة (أو الزوجة): والرأى عندى أن على نور الدين، وانس الجليس، كل منهما ينفع فى أن يكون بطل المسرحية، أو الأمير (أو الأميرة) الزوج (أو الزوجة)، إذ نجد أن التحذير وهو يوجه إلى البطل قد وجه هنا إلى انس الجليس لا إلى على نور الدين، وأن الخروج قد تم منهما معاً، لم يخرج على نور الدين ومكثت انس الجليس فى إنتظاره بل خرجا معاً، وأن التوسل إلى الخليفة، القوة المانحة، قد تم منهما معا وأن الكتاب (الاداة السحرية) قد تسلماها معاً، وإنهما، معاً قد سجنا فى سجن ابن سليمان - لذا يصح أن يكون أى منهما هو البطل والآخر هو الزوج (أو الزوجة) ، وحيث أن **عنوان** المسرحية يشير إلى انس الجليس لا إلى على نور الدين كانت:

أ - انس الجليس هى شخصية البطل.

ب - على نور الدين هو شخصية الأمير (الزوج).

ثانيا: مسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم» **

وتبدأ المسرحية بداية استهلالية يعرض فيها شاه العجم (الملك) لماصار إليه حال ولده الأمير محمود من التشتت والزوغان بعد أن كان اريبا عاقلا، اديباً كاملا. (١ : ص ٨٩ - ٩٠)

- [و٨ أ] الأمير محمود يشعر بأن هناك **شيئا ما ينقصه** فى

حياته، هو الحبيبة، ويرغب فى الوصول إليها.

- [و ٩ـ ١٠] الأمير محمود يعتزم الحصول على ضالته، صاحبة الصورة. (١ ص ٩٦).

- [و ١١] الأمير محمود يترك موطنه، ووالده، ويخرج لمغامرة غير واضحة المعالم (١: ص ٩٧).

وهنا نلاحظ أن هذه الوحدات تصل بالمسرحية إلى مرحلة التأزم، وبعد ذلك تتطور الأحداث فى سبيل الوصول إلى حل لهذا التأزم، وترتبط الوحدة الوظيفية الأخيرة هنا رقم [١١] بظهور شخصية جديدة فى المسرحية هى الشخصية **المانحة**.

- [و١٢] الشخصية **المانحة**، ملك الهند، تقابل الأمير محمود ويتم إختباره فى مسألة الحرب ودفع العدوان الذى يمثله وردشان وزير الملك ازدتشير ملك العجم. (٢: ص ١٠٣ ـ ١٠٤)

- [و ١٣] يحوز الأمير محمود رضا ملك الهند ويستجيب لما يريده منه من المكوث فى الهند وتنفيذ حيلة الحمام الشعبى لمعرفة صاحبة الصورة (٢ص ١٠٧، ٣ : ص ١٠٨ ـ ١١٥)

- [و ١٤] الأمير محود يحصل، عن، طريق ملك الهند، من الحيكم الدهقان على الخادم سحاب **الاداة السحرية** التى توصله إلى ملك الصين (٤: ص ١٢١ ـ ١٢٢)

- [و ١٦ ـ ١٩] الأمير محمود بقابل الشخصية **الشريرة**

(الشيطان) وعن طريق سحاب يتم الانتصار، وتهزم الشخصية الشريرة ويزول الاثر، أثر الشر واثر النقص. الذى كان يشعر به الأمير، ويحصل بهذا على حاجته. (٥: ص ١٢٤)

- [و ٢٣] الأمير يحصل على حاجته وتقام الاحتفالات ويتسعد للعودة إلى بلدته. (٥: ص ١٢٦)

وهنا، نجد أن المسرحية تبدأ من الوحدة الوظيفية [٨ أ] وهى (شعور الأمير بأن هناك شيئا ما ينقصه فى حياته، أو يرغب فى الحصول على شيء)، وتتوقف بعد الوحدة الوظيفية رقم [١٩] وهى (زوال الاثر، أثر الشر، وأثر النقص، وحصول البطل على حاجته) ويفهم ضمنياً أن الأمير محمود، بعد الاحتفالات، سوف يعود إلى وطنه، أى أن العودة هى النهاية للوحدة الوظيفية رقم [٢٣]، لا الزواج ولا اعتلاء العرش.

وهنا، فى المسرحية، تمثلت معظم شخوص الحكاية الخرافية، ومنها:

١ـ **الشخصية المساعدة:** وهى وزير شاه العجم، والد الأمير محمود، حيث ساعده على الفرار، ومهد له للسفر.

٢ـ **الشخصية المانحة:** وهى ملك الهند، الذى استطاع عن طريق الحكيم الدهقان الحصول على الجنى سحاب، وهو الأداة السحرية، التى ساعدت الأمير محمود فيما بعد على القضاء على الشر،

والشيطان.

٣ـ **شخصية البطل:** وهو بلا منازع الأمير محمود حيث بدأت الحكاية فى حركتها الأولى [٨أ] بشعوره بأن شيئا ما ينقصه فى حياته، وانتهت [١٩] بحصوله على حاجته، على هذا الشيء، على الأميرة زهر الرياض.

٤ـ **شخصية الأميرة: وهى زهر الرياض** وهى شخصية لا تظهر لنا إلا فى نهاية المسرحية (٥: ص ١٢٢) جالسة ولسانها من الخوف يتلجلج فى الهودج، ولا تنطق ببنت شفه ولاحوار ما يصدر عنها.

٥ـ **الشخصية الشريرة:** يبدو للوهلة الأولى أنها الشيطان الذى كان على وشك الزواج من زهر الرياض، وهو أيضا يظهر ليموت عن طريق الجنى سحاب ولا حوار يصدر عنه هو أيضا.

وبعد ، كان هذا هو التيار الثانى من تيارات المسرح المصرى الحديث، تيار المسرح الخيالى، ومرة اخرى نود أن نؤكد أن هذا التيار لم يتطور عن تيار المسرح الشعبى، ولم يؤد إلى تيار المسرح الأدبى، أنه أحد التيارات الثلاثة التى تواجدت طوال فترة الدراسة وربما فيما بعد ذلك أيضاً، لكل تيار منها سماته وصفاته وعناصره وقيمه وتقاليدية الفنية: التمثيلية والمسرحية.

الهوامش

١ ـ الطهطاوى: «تخليص الابريز فى.....» (١٨٣٤) مطبعة بولاق ط٢ ١٨٤٩ ص ٩٧.

٢ ـ محمود عزى: مقدمة المجلد الثالث لمؤلفات محمد تيمور ص ١٤.

٣ ـ عيسى عبيد: «نفسية الكاتب المصرى» مجلة السفور العدد (٢٩٤) إبريل ١٩٢٢.

* لمزيد من التفاصيل انظر بير، جليان: «الرومانس» منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠ ص ١٠٥، وتقرر المؤلفة أن «الرومانس بوصفه نوعا أدبيا غالبا ما يرتبط كليا بالادب القروسطى» ص ١٤.

٤ ـ د. مجدى وهبه، د. عبد الحميد يونس: «مقدمة (حكايات كانتربرى) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣ ص ١٦ ـ ١٧.

٥ ـ د. سامية أحمد اسعد «حول الكوميديا والفودفيل» مجلة المسرح، العدد الثانى، يوليو ١٩٨١ ص ٢٠.

٦ ـ فؤاد رشيد: مرجع سبق ذكره ص ١٨.

٧ ـ د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة» ص ٨٤.

٨ ـ د. نجوى عانوس «المسرح الضاحك مسرح أمين صدقى»، دار الهلال القاهرة ١٩٨٩ ص ٥٦ ص ٦٠.

٩ ـ بير، جيليان: «الرومانس» ص ٢٤.

١٠ ـ محمود تيمور: «بواكير المسرح العربى» مجلة المسرح العدد (٢٩) يناير ١٩٦٦ ص ١٣.

١١ ـ ميليت، فردب، بنتلى، جيرالداس: مرجع سبق ذكره ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

١٢ ـ ديوكس، آشلى: مرجع سبق ذكره ص ٨٤.

١٣ ـ بير. جيليان: مرجع سبق ذكره ص ٥١.

١٤ ـ د. نبيلة إبراهيم: « قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية» دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧٣. ص ٢١٠.

١٥ ـ ديوكس، اشلى: مرجع سبق ذكره ص ١٠.

١٦ ـ ميليت، بنتلى، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦.

** ويرجع الفضل إلى الممثل الانجليزى دافيد جيريك (١٧١٧ ـ ١٧٧٩) إلى إدخال هذا التطور فى فن العرض المسرحى.

١٧ ـ موير، ادوين، «بناء الرواية» (١٩٥٤) الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٤، ص ٦٢، ص ٢٠.

*** د. فؤاد رشيد مرجع سبق ذكره ص ٩٤.

١٨ ـ سليم حموى: جريدة الأهرام. العدد (٢٤)، ١٣ يناير ١٨٧٧.

١٩ ـ جريدة الأهرام. العدد (١٣٧٨) ٢٥ إبريل ١٨٨٢.

٢٠ ـ جرجى زيدان: «تاريخ أداب اللغة العربية» جـ ٤ (١٩١٤) ص ١٤١.

٢١ ـ نيكول، الارديس : «المسرحية العالمية» جـ ٢ ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

٢٢ ـ د. عبد المحسن طه بدر، مرجع سبق ذكره ص ٩٣، ص ١١٦.

٢٣ ، ٢٤ ـ بير، جيليان: مرجع سبق ذكره ص ١٠٦، ص ٢٥ ، ص ٢٨.

٢٥ ـ ايفارست جيراردى: «المسرح الايطالى» (١٦٩٤) (عن أصلان، اوديت: «فن المسرح جـ ٢ ص ٤٥٠ ـ ٤٥١)

٢٦ ـ د. نبيلة إبراهيم: مرجع سبق ذكره ص ١٦٥.

٢٧ ـ د. محمد يوسف نجم «القصة فى الأدب العربى الحديث».(١٩٥٢) دار الثقافة بيروت (ط٣) ١٩٦٦ ص ٥١.

٢٨ ـ د. محمد يوسف جم: المسرحية ص ٣١٣، ٤. ٤.

٢٩ ـ موير، ادوين: موجع سبق ذكره ص ٢١.

* سليمحموى جريدة الأهرام العدد (٢٤): ١٣ يناير ١٨٧٧.

** فتوح نشاطى: «الإخراج فى المسرح العربى» مجلة الهلال، سبتمبر. ١٩٧٠ ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

٣٠ ـ سعد إردش «المخرج فى المسرح المعاصر» المجلس الوطنى للثقافة، والفنون والآداب ـ الكويت ١٩٧٩ ص ٣٣٥.

٣١ ـ فتوح شاطى: مقالة سبق ذكرها ١١٢ ـ ١١٣.

٣٢ ـ اركوهارت، دافيد: «لبنان وسوريا تاريخ ويوميات «لندن (١٨٦٠) (عن د. نجم ص ٣٦)

٣٣ ـ د. نبيلة إبراهيم: مرجع سبق ذكره ١٢١ ـ ١٢٢

٣٤ ـ د. سهير القلماوى: «الف ليلة وليلة (١٩٥٩) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٦٦ ص ١٩٥.

٣٥ ـ بير، جليليان: نفس المرجع ص ٥٧

٣٦ ـ انظر موير، أودين: مرجع سبق ذكره ص ١٨

* أ ـ فى التأليف وجدنا مارون النقاش وسلين النقاش وأبو خليل القبانى.

ب ـ فى التعريب وجدنا نجيب الحداد وطالنيوس وعبد وخليل مطران.

جـ ـ فى الطرب وجدنا عبده الحامولى وسلامة حجازى وعبد الله عكاشة ومنيرة المهدية.

د ـ فى التلحين وجدنا بطرس الشلفون، وكامل الخلعى، داود حسنى وسيد درويش.

هـ ـ فى التدريب والإخراج وجدنا رحمين بيبس وعمر وصفى وعزيز عيد والقرداجى.

و ـ فى الاجواق وجدنا يوسف خياط وسليمان القرداحى واسكندر فرح وسلامة حجازى.

ز ـ في التمويل وجدنا على شريف وعبد .برازق عنايت ومر سرى.

٣٧. رمسيس عوض: «إتجاهات سياسية»ص ٢٥٥ الفصل السادس: حقوق التأليف صـ ٢٢٥ ـ ٢٨٤.

٣٨ ـ بير، جيليان: مرجع سبق ذكره ٣٤ ـ ٣٥ ويرى فرانك كيرمود في كتابة «الإحساس بنهاية» (نيويورك ١٩٦٧) أن «مركزية الرواية تبدأ عند ثير فانتس».

٣٩ ـ د. عبد الحسن طه بدر، مرجع سبق ذكره ص ١٥١ .

٤٠ ـ جريدة الأهرام العدد (١٩٧٤) :٢٢ يونيو ١٨٨٤ (عن د. نجم ص ١١٦).

*لمزيد من التفاصيل انظر د. نبيلة إبراهيم: مرجع سبق ذكره، خاصة الباب الأول ـ الفصل الثاني «بروب والتحليل المورفولوجي للحكايات الخرافية» ص ٢٥ ـ ٤٥. التحليل البنائي يشمل:

الوحدات [١ ـ ٧] الوظائف التمهيدية.

الوحدات [٨ـ ١٩] تقص الحكاية (وقد تنتهى عند الوحدة ٢٣).

الوحدات [٢٣ ـ ٣١] دورة جديدة للحكاية. (انظر صص ٣٠ ـ ٣٦)

** سوف يشار إلى رقم الفصل. ثم رقم المشهد (المنظر / الجزء) ثم رقم الصفحة هكذا (١ ـ١: ص ٢٠) بعد حوار كل وحدة وظيفية، وسوف يشار إلى رقم الوحدة الوظيفية، في تقسيم بروب، هكذا (و ×).

* هنا لا وجود لمشاهد أو اجزا داخل الفصل الواحد لذا يكون رقم الفصل ثم رقم الصفحة هكذا (١: ص ×)

المسرح الأدبى (المميت)

المقصود بالمسرح الأدبى هنا، العروض المسرحية الخالصة، أى الخالية من الغناء والطرب والرقص، والعروض المنتظمة والجماهيرية، التي اعتبرت الكملة (النص الأدبى) أهم عنصر من عناصرها الفنية، كما اتسمت بتناولها للقضايا العصرية.

اجمعت الكثرة من المراجع والدراسات الخاصة بهذا المسرح على تسميته «المسرح الفنى» وهى تسمية تسم كل النشاط المسرحى السابق على هذا المسرح ب «اللافنية». وكأن النشاط السابق كان نشاطاً غير فنى، أو مسرحاً لا فنياً، المسرح اللافنى، وهذا خطأ، إذان صفة الفنية تشمل النشاط التمثيلى للمسرح الشعبى والمسرح الخيالى.

والتسمية التى اطلقناها هنا (المسرح الأدبى) هناك من الشواهد التاريخية والفنية التي تجيز استخدام هذه التسمية ، كما انها تبين الفارق الأساسى بين هذا المسرح الأدبى الذى يعتمد على النص الأدبى المكتوب/ المطبوع، وغيره من التيارات الأخرى.

١ ـ يذكر زكى طليمات، فى حديثه عن الفصول المضحكة أنه كان «إلى جانب هذا **المسرح الأدبى** ذى النصوص المكتوبة، مسرح آخر

له ناسه وله أسلوبه.. وكان يحدث أحيانا أن يقدم هذا الفصل المضحك على المسارح الكبرى بعد الانتهاء من تقدم المسرحية الأدبية ذات النص المكتوب.» [1] وهى فقرة واضحة تشير إلى أهم سمات المسرح الأدبى، ومن ثم المسرخية الأدبية، وهى وجود النص المكتوب/ المطبوع.

٢ ـ ترى اوديت أصـــلان آن «**المسرح الادبى** حل محل التدفق الكبير الذى يدعى المسرح الشامل، والذى كان اسمه المسرح فقط، نتيجة لاعطاء **النص** المكان الأول » [2] أنه مسرح النص المكتوب/ المطبوع، مسرح الكلمة.

٣ ـ يذكر انتونين **ارتو**، وهو يهاجم المسرح الادبى، مسرح النص المكتوب، المسرح الغربى، يذكر أن **مسرح بالى** قد قدم لنا «فكرة مادية، لا كلامية، عن المسرح، حيث أن المسرح يظل داخل حدود كل ما يمكن أن يحدث على خشبته بغض النظر عن النص المكتوب، فى حين أن المسرح كما نفهمه فى الغرب، متفق مع النص ومحدد به. الكلمة فى المسرح، كل شيء بالنسبة لنا، ولا وجود لأى إمكانية خارجها. المسرح **فـرع من الأدب**، نوع رنان من الكلام.. وهذه الفكرة: سيادة الكلمة فى المسرح، مغروسة فينا، ويبدو لنا المسرح مجرد إنعكاس مادى للنص، لدرجة أن كل ما يتعدى النص فى المسرح، ولا يدخل فى حدوده؛ ويخضع له خضوعا تاما، يبدو لنا

جـزءا من مـجـال الاخـراج الذى ننظر إليـه على أنه شىء أقل من النص» [٣] أنها ادانة دافعة لمفهوم المسرح الأدبى والمسـرحية الأدبية.

لقد فـات الكثير من النقاد، أن المسرح، فن المسـرح، ليس هو «النص المدون وحده.. أنه ليس إنشاءا ولا تنوقاً لنص مدون، ولكنه يسـتـوعب مـجـمـوعـة مـخـتلفـة فى الفنون، منهـا الزمنى كـالادب والموسيقى ومنها التشكيلى كالرسم وغيره. ويتنوق هذه المجموعة الممتزجة من الفنون جمهور يصدر عن فكر جمعى ونوق عام فى وقت التمثيل، وليس افرادا متفرقين يخلو كل منهم على حده بفن واحد أو نص ادب واحـد» [٤] لذلك نجـد من يصـر إصـراراً تامـاً على أن لا مسرح، فى نهاية المطاف ومهما كان شأنه، دون نص مسرحى أن الخلط، كما ذكر فى مقدمة الفصل، لا يزال قائما بين الأدبى والفنى، ولكن يجب أن نتذكر أنه لا ينبـغى أن ننظر إلى الفن المسرحى من زواية أدبية لمجرد أنه يستخدم الكلمات والإيقاع الشفاهى والصورة الشاعرية، وهذا ما ينبغى أن يكون.

والأن، ما هى البداية التاريخية للمسرحيات التى شكلت ما اطلق عليه **المسـرح الادبى** ؟ ولنتذكر، مرة أخرى أنها مسرحيات تعتمد أساساً على الكملة (النص الأدبى) وكذلك تناول قضايا عصرية.

ربط البعض بدايات هذا المسرح، المسـرح الأدبى، أو المسرح

الفنى كما كان يطلق عليه، وبين عودة جورج أبيض من بعثة إلى فرنسا عام ١٩١٠ وتكوينه لجوق يمثل المسرحيات العربية فى مارس ١٩١٢ إذ «دخلت (مصر) مرحلة المسرح النظامى، وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى بلادنا. بدأت المرحلة بوصول جورج أبيض عام ١٩١٠ أول فنان عربى يتلقى تدريباً نظامياً في فن التمثيل» [٥] وهذا بالطبع، وصول ممثل من الخارج، لا يفسر لنا تقديم المسرحيات المصرية العصرية، خاصة وأنه حتى فى جوق جورج أبيض الذى شكل لتقديم مسرحيات عربية، أى باللغة العربية، لم يقدم مسرحيات لا مصرية ولا عصرية، بل قدم **أوديب** التى ترجمها فرح انطون عن سوفوكليس **ولويس الحادى عشر** التى ترجمها إلياس فياض **وعطيل** التى ترجمها مطران إذا لم تكن بداية المسرح الأدبى هنا، مع جوق جورج أبيض.

إذن فلا عودة ممثل دارس، ولا تكوين جوق فنى يمكن أن يؤرخا لبداية تيار مسرحى، هو المسرح الأدبى، مما دفع البعض إلى البحث عن المؤلف المسرحى الذى قدم مسرحية يمكننا أن نعتبرها بداية لهذا التيار، وعن هذا السؤال كانت هناك أكثر من إجابة: ـ

١ ـ ١٨٩٤ مسرحية «**صدق الاخاء**» لمؤلفها إسماعيل عاصم: إذ بظهور هذه المسرحية «ولدت الميلودراما الاجتماعية المصرية» [٦] إذ مزج المؤلف بين الاقتباس من ألف ليلة وليلة واصطناع مافى

حياتنا الحاضرة (المعاصرة) فبينما تشهد حانة عصرية للشباب العابث بين الغوانى والكئوس، إذ تنتقل إلى مشهد يريك السلاطين على عروشهم فى عهود غوابر، إننا لا نزال هنا تحت تأثير المسرحيات الخيالية، والمسرح الخيالى.

٢ ـ ١٩١٣ مسرحية «**مصر الجديدة ومصر القديمة**» لمؤلفها فرح انطون وهى المسرحية التى حاول فيها المؤلف أن يقدم لنا مسرحية عصرية، استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة، ولذا اعتبرها البعض ايذاناً بميلاد «الميلودراما الاجتماعية ميلادا صحياً، ولدت من بطن الرواية وبتشجيع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزم واسع الآفاق» (٧) ولكن مع هذا لا يمكننا أن نعدها بداية المسرح الأدبى، المسرحية العصرية (المسرحية المحلية). إذ أنها خرجت خليطاً من الحوادث المفككة التى تصلح كل منها لأن تكون موضوعاً لمسرحية مستقلة بذاتها ـ أن المسرحية هنا تسير على نمط المسرحية الخيالية، حيث السرد البوليفونى، أى السرد المتعدد الأصوات، هنا عدة خطوط مسرحية/ تمثيلية، لا وجود لخط واحد. إذ أن الأمر، كما فى الرواية الخيالية، يعتمد على غيبة الحبكة وعلى حرية تحكمية غير منتظمة إننا لا نزال بعيدين عن إستخدام سياقا مترابطا لا مجرد وقائع متعاقبة وإحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث الكثيرة المتتابعة. إنها سمات

المسرحية الخيالية لا المسرحية الأدبية.

٣ - ١٩١٥ مسرحية «**اسرار القصور**» لمؤلفها عباس علام وهى بحق أول مسرحية مصرية عصرية «يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبة والقفطان ويبحثون **قضية عائلية مصرية** بحتة، فلا تاج على رأس ملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف» (٨) والعصرية هنا لا تعنى القضية العائلية، وهى مصرية لأول مرة، ولا الملابس والجو المحلى ، ولا اللغة وهى العامية المصرية، ولكنها تعنى بالاساس المسرحية الخالية فى الغناء والطرب، حيث الكلمة - الحوار هو الأساس كما أنها تقدم قضية هامة استلهمها المسرح المصرى كثيرا فيما بعد وهى قضية صراع الأجيال.

والأن يمكن تحليل العناصر والقيم والتقاليد الفنية لهذا المسرح:

أولا: النص (المطبوع):

يعتبر النص المطبوع، أهم عنصر من العناصر الفنية، العناصر المسرحية، للمسرح الأدبى، إذ لما كان النص الأدبى هو أدب في البداية، يمكن أن يقرأ من قبل أفراد مستقلين، لذا كانت عملية طباعة هذا النصوص من ملامح هذا المسرح وبدأ يظهر على استحياء. إن هناك فارق بين **النص** المطبوع**والعرض** المقدم. وأن مسئولية

المؤلف، مثلا، هى مسئوليته عن النص، لا عن العرض.

وحوالى العقد الثانى من القرن الحالى (١٩١٢) زاد الاهتمام بطباعة النصوص المسرحية، إذ أن «حركة طبع التمثيليات (المسرحيات) للقراءة قبل تمثيلها قد انتشرت» [٩] تلبية لاحتياجات جمهور جديد من القراء، وهو جمهور يتكون من طائفة كبيرة من المصريين يستطيعون القراءة والكتابة، ولكنهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعى يدفعهم إلى التنبه للمشاكل الحقيقية لبلادهم، كما ساعد الشعور باليأس الذى ساد البلاد عقب فشل الثورة العرابية، على أن تصبح وظيفة القراءة عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتها إلى التسلية، وإلى نسيان هموم واقعها وآلامه، لقد اصبحت القراءة ظاهرة جديدة.

لقد أدت سيطرة وطغيان النص المطبوع إلى القضاء على قيمة فنية اثيرة، وهى الارتجال، فن الإرتجال، إذ ابتلع النص المكتوب، سواء اكان موضوعا أم مقتبسا أم مترجما، فن الكوميديا المرتجلة فى بلادنا - أى فن التمثيل المرتجل، وبدلا من هذه القيمة ظهرت قيمة فنية جديدة وهى **التلقين**. وهذه القيمة الفنية لم تعد: كما كانت قيمة الإرتجال، ملتصقة بالممثل أو نابعة منه، بل صارت وظيفة لشخص اخر، شخص يدعى (الملقن)، أى أنها صارت وظيفة بدلا من قيمة فنية، ولكننا هنا نعتبرها قيمة فنية لارتباطها بـ العرض. وهذه القيمة

الفنية ، التلقين، تعنى بأن هناك نموذجا مكتوباً مطبوعاً، هو النص الأدبى، وان علينا الحذو حذوه. ومع ازدياد أهمية النص المكتوب وجدنا أن فن الممثل المرتجل يذوى ثم ينتهى بالقدر الذى ينجح به النص المكتوب فى التسرب إليه وهو ما حدث فى المسرح الأدبى حيث سيطر النص المطبوع على الممثل الموهوب.

غير إن طباعة النصوص المسرحية قد اثار مسألة على جانب كبير من الأهمية مسألة لا تزال يجرى مناقشتها حتى أيامنا هذه، تسعينيات القرن العشرين، إنها مسألة **لغة المسرح**. إذ كانت الطباعة قد بينت أهمية «التأكيد على الهجاء الصحيح والأعراب والنطق.. وفضلا عن ذلك أدت الطباعة إلى نتائج آخرى فصل الشعر عن الغناء، وفى فصل النثر عن البلاغة، وفى فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين» [١٠] أى أن الطباعة قد فصلت ما بين اللغة الشفاهية واللغة المكتوبة بين لغة العوام، وبين لغة المتعلمين. أو بمعنى أدق، أن الطباعة قد فصلت بين اللغة الجماعية واللغة الفردية وهو مافجر هذه المسألة، مسألة لغة المسرح .

لم تثر النصوص المخطوطة هذه المسألة، لأن لا أحد من المؤلفين أو المترجمين قد مر بخاطره إمكانية قراءة هذه المخطوطات، ولأن لا أحد من المخرجين (المدربين - اصحاب الأجواق) أو الممثلين عنى بهذا الفارق بين ما هى مكتوب، وماهو

منطوق. أنه ينطق كما يتكلم نفس المستوى اللغوى، لا مشكلة هناك، خاصة وأن مسرحيات المسرح الخيالى قريبة من الأنواع الأدبية الشفاهية السمعية المتداولة فى هذه الفترة.

كان **فرح انطون** أول من أثار هذه المسألة فى مقدمته لمسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (١٩١٣) قال: «هذا هو المشكل الذى وقعت فيه فى تأليف «مصر الجديدة» وسيقع فيه بعدى كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية.. اخترت وجهاً وسطاً، وما أزعم أنه الحل النهائى، ولكنى رأيته افضل وجه حتى الآن. فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى، لأن تربيتهم ومعارفهم.. وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون باللغة العامية. وجعلت لهن (السيدات فى خدو رهن) لغة ثالثة لا هى بالعامية ولا بالفصحى، ويمكن تسميتها بالفصحى المخففة أو العامية المشرقة. وبناء على ما تقدم يكون فى الرواية ثلاث لغات: **العامية والمتوسطة والفصحى**» (١١) إنها وجهة نظره الخاصة.

وفى نفس الفترة تقريبا أثار **ميخائيل نعيمة** نفس المسألة فى مقدمته لمسرحية «الآباء والبنون» (١٩١٧) فقد رأى أن «محاولة اختيار لغة مسرحية، لها كل المقومات الفنية الكاملة للنجاح فى مجال المسرح، يجب أن تتبع من مفهوم الفن التمثيلى (المسرحى)

نفسه، وأول هذه الأسس هى الواقعية اللغوية أى أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التى تعودوا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم والأساس الثانى هو الواقعية النفسية أى أن المؤلف يجب عليه أن يختار تلك اللغة التى تكشف عن نفسيه الشخصيات وتجسم روحها ومميزاتها .لذا جعل المتعلمين من شخصيات المسرحية يتكلمون لغة مصرية والأميين اللغة العامية» (١٢) وهو ما دفع نعيمة إلى تحديد المستوى اللغوى والأسلوب طبقاً للموقف المسرحى والشخصية المتحدثة والشخصية المخاطبة فى المسرحية، ولم يخرج عن لمستويات الثلاثة التى حددها فرح انطون من قبل، الفصحى، الشعبية (العامية)، والمتوسطة (الثالثة).

إن الطباعة، طباعة النصوص المسرحية، إن كانت قد فصلت بين لغة المتعلمين ولغة العوام، فإنها لم تنشىء هذا التمايز بين اللغتين، بل كانت تعبر عن وجود هذين المستويين من المستويات اللغوية.

إن صعود الجماعة القومية الجديدة، جماعة الصفوة الجديدة (وطلائعها من الكتاب والمفكرين والصحافيين والمؤلفين والممولين وأصحاب الأجواق والمحاميين.... ألخ) قد تم على حساب نفى الجماعات المحلية، الجماعات التى كانت تشكل التنظيم الاجتماعى التقليدى. وكان نفى اللهجات المحلية فى الأدب الرسمى، الأدب - المكتوب، مسايراً لنفى الجماعات المحلية. وكأن المطبعة، الطباعة،

صارت سلاحاً فى يد الجماعة القومية الجديدة إذ «قبل المطبعة كانت الثقافة العربية تتسم بطابع ارستقراطى غير أن المطبعة سوف تحدث تحولاً ملحوظاً.. وبفضل الكتب والصحف سوف تنتشر الثقافة بين جميع الفئات الاجتماعية.. وسوف تصبح المطبعة فى المقام الثانى عاملاً قوياً لتحقيق الوحدة اللغوية لأنها سوف تطعن اللهجات المحلية طعنة قاضية» (١٣) إنها العملية التى بدأت بظهور المطبوعات. الصحف والجرائد والمجلات والكتب الأدبية، الروايات والمسرحيات. حيث اللغة الموحدة حيث لا مكان للهجات المحلية.

لقد كانت هذه العملية تعبيراً عن نفى الجماعات المحلية، ونفى الثقافات المحلية، والاتجاه إلى الثقافة الموحدة، الثقافة الحضرية، إذ أن «المدينة تميل فى نهاية الأمر إلى التعبير عن ثقافة حضرية عامة، تتجاوز (أو تنفى) كل الثقافات الفرعية (المحلية) التى تعبر عن الجماعات الاجتماعية المختلفة» (١٤) إن الجماعة الموحدة الجديدة تسعى إلى فرض ثقافتها، الثقافة الموحدة، وكذا فرض لغتها، اللغة الموحدة، وكانت النتيجة هى مولد اللغة **العربية الحديثة** إذ «كان الأمر يتعلق بوسيلة التعبير والاتصال بين طبقات (فئات) الصفوة الجديدة، أما الشعب فى المدن والقرى فقد كان يستخدم اللهجة المصرية (العامية المصرية)، فقد ظلت النصوص الرسمية والأدب وقفا على فئة قليلة محدودة، غير أن هذه الفئة لم تعد فئة أدباء الماضى إنهم

المثقفون على الطريقة الأوربية...» [١٥] أى أن اللغة الموحدة هى العربية الحديثة، لغة جماعة الصفوة الجديدة.

لقد استخدم أعضاء هذه الجماعة الجديدة، من كتاب المسرح، فى كتاباتهم الصحفية والأدبية ما يمكن أن نسميه **عامية المثقفين**. وهى عامية متأثرة بالفصحى والحضارة المعاصرة معاً. وينتشر هذا المستوى ويتغلغل فى كل ميادين الثقافة والمعرفة فى المجتمع المصرى، فى الفترة المعاصرة، لذلك «فقد أصبحت عامية المثقفين بمفرداتها وتعبيراتها ومرونتها مستودع الحضارة المصرية الحديثة وأهم الصفات اللغوية لهذا المستوى اللغوى، إنه أكثر المستويات اللغوية قبولاً للدخيل اللغوى» [١٦] وذلك لا تساع افق أصحابه الثقافى وصلتهم بمنابع الدخيل، أى اللغات الأجنبية.

نجد ذلك:

أ - فى مسرحية «**العصفور فى القفص**» نجد فى الفصل الأول، وحده، الكلمات الدخيلة التالية: صالون، قرش، اوتوموبيل، بنجور، كومون سافاه، كوم سى كوم سا - سيجارة، بروفة، جونى فو، سموكنج، فراك، موضة، شيك، مرسى، بار، كازوزه، بوستة، بابور.

ب - فى مسرحية «**عبد الستار أفندى**» نجد فى الفصل الثانى: وحده، الكلمات الدخيلة التالية بأف، جنية، برنس، وابور، كوبانية، اورايت، فيرى جود، أوتومبيل، الموضة، الفونوغراف.

جـ ـ فى مسرحية «**صرخةطفل**» نجد الكلمات الدخيلة التالية فى الفصلين الأول والثانى: بنسيون، بنجور، هالو، تياترو، كميدى، فودفيل، فالصو، اسكولا.

هذا هو المستوى اللغوى، الذى ظهر فى كتابات المؤلفين والصحافيين والنقاد، مستوى عامية المثقفين. لذا لا يمكن الموافقة على ما ذكر من أنه غلبت اللهجة المحلية (العامية) العربية الفصحى فى كتابة حوار المسرحية وخصوصاً فى المسرحيات المحلية، بعد ثورة سنة ١٩١٩، وقبل ذلك كانت اكثرية المسرحيات يكتب حوارها باللهجة الفصحى، أن المسرحيات لم تكتب فى المستوى اللغوى الخاص بـ «عامية المتنورين» أو «عامة الأميين» وهذا ما يفهم فى كلمة اللهجة العامية، بل كتبت فى المستوى الخاص بـ «عامية المثقفين».

ثانيا: المناظر:

كانت المناظر المسرحية من العناصر الفنية الهامة، العناصر المسرحية، للمسرح الأدبى. لقد لحق بهذا العنصر الفنى الكثير من الإضافات والتجديدات والمستحدثات التى ساهمت فى تطويره بشكل كبير خلال سنوات قليلة.

لقد إنتقل المنظر المسرحى من **الوصف** العام، إلى**التصوير**

الخـاص، لم تعـد السـتـائر الملونة توصف المكان (المـوضـع المسرحى) بصورة مطلقة، عـامـة، وبشكل رمزى، سـتـائر ملونة أو رسم مطبـوع فـوق هذه السـتـائر، أى لـم يعـد المنظر المسـرحى مـسطحـاً (يتكون من بعـدين) أى غـيـر مـجـسم. إذ بدأ المنظر المسرحى يعنى بتصوير الموضع المسرحى، خاصة وأنه لم يعد - كما كان قبلا - مكانا **عاما** بل صار مكانا **خاصا**، قاعة منزل، بهو منزل، غرفة/ قصر، غرفة/ منزل،.. الخ واستتبع ذلك محاولة إدخال البعد الثالث، أى تجسيم المنظر المسـرحى، وتأكد ذلك لدينا مما عرف عن أسلوب عزيز عيد فى إخراج مسرحياته إذ ذكر البعض إنه عند إخراج مسرحية (سميراميس) «صنع المنظر كله من خشب (الابلاكاج) مجسماً المنظر، يختلف عن تسطيحه الذى عرفناه» (١٧)

ولقد أدى ذلك، تجسيم المناظر، إلى التقليل من تعدد المناظر داخل المسرحية الواحدة، فلم تعد أحداث المسرحية تجرى فى عدة مناظر، خمسة أو أربعة مناظر، بل صار هناك منظران أو ربما منظر واحد طوال العرض المسرحى منظر أساسى، رئيسى، تبدأ فيه أحداث المسرحية، ثم منظر أخر يتم تحديده ببعض تغييرات طفيفة فى الديكور ومثال ذلك:

أ - مسرحية «**أسرار القصور**»: نجد المناظر التالية. غرفة قصر الأب الريفى، صالون بيت حليم الإبن، نفس الصالون، غرفة وصالة

منزل الصديق عبد العزيز، قاعة بيت حليم الابن، أى أن الغرفة هى المنظر الأساسى.

ب - مسرحية «**العصفور فى القفص**»: نجد المناظر التالية: صالة منزل الزفتاوى. باشا، نفس المنظر، نفس المنظر، غرفة شقة حسن الابن، أى أن صالة المنزل هى المنظر الأساسى.

جـ - مسرحية «**الهاوية**»: نجد المناظر التالية، صالة قصر أمين بك، غرفة إستقبال فيلا شفيق بك، صالة - قصر أمين بك.

أى أن المنظر المتعدد قد تحول تدريجيا وفى مسرحيات كثيرة إلى منظر واحد، بدلا من المناظر المتعددة.

وقد ارتبط بهذا زيادة الإهتمام بتفاصيل المنظر المسرحى والمستلزمات (الإكسسوارات) الخاصة بالمشهد المسرحى، من ذلك:

أ - تفاصيل الفصل الأول لمسرحية «**الهاوية**» نقرأ: صالة فاخرة الرياش بقصر أمين بك بهجت فى الصدر باب زجاجى كبير، تظهر منه وحدة تتصل مع الخارج بممشى (باب عمومى) وفى الجانب الأيمن باب يؤدى إلى الدور العلوى. مرآة خوان اننتشرت عليه إعداد من المجالات المصورة والروايات يظهر وسطها (البوم) للصور. بيانو».

بـ - تفاصيل المنظر الأول والوحيد لمسرحية «**صرخة طفل**» نقرأ: بهو فيلا بمصر الجديدة لعلى بك، له باب عريض (١) إلى يمين

المتفرج هو باب الدخول لأهل المنزل وهو ذى مصراعين من الخشب الملبس بالواح الزجاج ويغطيه ستار مطوى على الجانبين من الحرير الشفاف المزين بالنقوش.. وفى الواجهة بابان أحدهما باب المكتبة (٢) ذو مصراعين من الخشب دون سواه عال علو سابقه.. وثانيهما باب طرقة العرف الثانوية (٣) ويؤدى إلى السرب - البدروم - وهذا الباب قصير ذو مصراع واحد ويرى بعد هذا الباب مبتدأ سلم صاعدة... ويرى تحت السلم مقعد.. إمامه صينيه عليها منفضة، صندوق للسجائر.. وإلى اليسار كرسى تعلوه صورة وبعده منضد غير عريض تعلوه مرآة على جانبها ذراعا كهرباء.. وبعد المرآة باب (٤) هو باب غرفة الغسيل والتزين وأرض السلم والغرفة مفروشة بالبسط الفاخرة».

هكذا أدى تجسيم المنظر المسرحى إلى الإهتمام بالتفاصيل وتفاصيل التفاصيل كذلك، وادى ذلك بالطبع إلى أن المسرحية الأدبية سواء أكانت جيدة أم ردئية لا تسمح للخيال بإبتكار المناظر. هنا لا وجود للخيال، هنا كل شيء معروف سلفاً، محدد، واضح، لا مكان للخيال، لذا كان التشبيت والتحديد هو بداية الطريق إلى **مسرح مميت**، أنه الأثر الواضح، المدمر، والذى بدأ عمله عندما حلت المناظر التى اعتمدت على دراسة الحياة الواقعية، محل المناظر الخيالية الخالصة. لا مكان لمناظر خيالية، يعمل فيها خيال

الجمهور، بل مناظر واقعية تخاطب عين المتفرج، تحول الأمر من مخاطبة **الخيال** العام إلى مخاطبة **العين** الخاصة. ان كل هذه التأثيرات والتى بلغت قمتها فى المسرح الأدبى أشار إليها الكاتب المسرحى الأسبانى **لوب دى فيجا** عندما قال: «لقد صار المديريون يستخدمون الالات وصار الشعراء يستخدمون النجارين، وصار السامعون يستخدمون آعينهم» لا مكان هنا لخيال الشعراء بل لالات النجارين.

ولكن، بعيدا عن التحيز لإمكانيات المسرح الخيالى، يجب أن نتذكر أن مخاطبة خيال الجمهور قد اضحت شيئا بعيد المنال، شيئا لا يمكن تحقيقه، ان أردنا وان حاولنا، تدفعنا الأمال الطيبة والنوايا الحسنة. لقد ساعدت تغييرات كثيرة واختراعات فنية وتكنولوجية على وجود الفرد المنعزل واصبح كل ما يمكننا عمله هو أن نخاطب خيال هذا الفرد المنعزل، أى نخاطب **الخيال المنعزل**. وكما يقول جان **فيلار**: «أن تكون المؤلفات التى شهدت فترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وحرب عام ١٩٤٠ (الحرب العالمية الثانية) مؤلفات جعلت للقراءة أو تخاطب الفرد والنفس المنعزلة أمر له دلالته. يخاطب الشاعر والروائى كل واحد منا كل فرد على حدة. لقد ولدت **فنون جديدة** تخاطب الخيال المنعزل والحاجة الخفية الاليمة إلى نوع اخر من الحياة، وكأن كل واحد ناقد.. احس بحاجة لا تشبع إلى

العزلة. تخاطب هذه الفنون الروح وحدها فى عزلتها مرتاعه كانت من الآخرين ام مشمئزه، من هذه الفنون **الراديوالسينما والاسطوانة**»[١٨] إنها **فنون** الخيال المنعزل.*

هنا تنسحب تماما القيمة الفنية الهامة الاستمرارية، أى استمرارية الأداء التمثيلى، وقيم الحفاظ عليها داخل كل فصل على حدة، ويظهر التشتت **والتفكك عند** محاولة إخراج المسرحيات التى تعتمد على عدد كبير من المناظر داخل كل فصل، داخل المسرحية.

يتبقى لنا، هنا، الحديث عن **المكان** المسرحى، فى المسرح الأدبى، حيث مخاطبة الفرد المنعزل، أى مخاطبة الخيال المنعزل. نجد أن هذه الصفة/ السمة قد ظهرت واضحة جلية فى المكان المسرحى، فبدا مكانا منعزلاً مغلقاً خاصاً، مثال ذلك:

أ - مسرحية «**العصفور فى القفص**»: صالة (خاص/ مغلق)، صالة (خاص/ مغلق)، صالة (خاص/ مغلق)، غرفة (خاص/ مغلق).

ب - مسرحية «**الهاوية**»: صالة (خاص/ مغلق)، غرفة (خاص/ مغلق)، صالة (خاص/ مغلق).

هكذا سيطرت صفة المغلق على المكان المسرحى فنحن دائما أما فى صالة/ صالون، أو فى غرفة. ولنتذكر أن **الغرفة** «مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة، والحماية من العدوان» [١٩] وان الغرفة

هى والكتاب من أصول الفردية الحديثة.

إنها الغرفة، حيث الحياة الخاص الداخلية، حيث الانسحاب إلى الداخل، حيث الإنشغال بالذات، حيث الشعور بالتهديد والفقدان والقلق، واللا أمان، والضآلة والضعف، وليس ضعف الذات فى النهاية مسألة فردية بقدر ماهو قضية المجموع أو المجموعة التى ينتمى إليها الفرد زمانيا ومكانيا... ليس ضعف الذات قضية داخلية أو نفسية منعزلة عن غيرها من القضايا، إنها ترتبط بالخلفية الاجتماعية/ التاريخية لعملية التغيير الاجتماعى فى المجتمع المصرى الحديث، فما يحدث «ليس بتطور تنموى للمجتمع، وإنما هو تحديث يصيب بعض القطاعات لصالح السيطرة الاجنبية الاقتصادية الرأسمالية، وفى إطار إقتصاد زراعى يوجهه الاستعمار إقتصاد المحصول الواحد، ولا نصيب فيه للطبقات العامة، بل هو يزيد فى العادة من بلاء هذه الطبقات بما يحدثه من فروق وما يحمله أياها من أعباء وما ينميه من تطلعات» (٢٠) إنه موقف الإنسحاب من العالم الخارجى (العام/ المفتوح) إلى سرداب العالم الذاتى (الخاص / المغلق)**والغرفة** هى رمز هذه العالم المنعزل.

ويرتبط بالمكان المسرحى**الزمان** المسرحى. وأهم ماطرأ على عنصر الزمان هنا، هو ما يمكن أن نسميه ظهور القيم الروائية فى الفن المسرحى، لم يعد الزمان آنيا (كما فى المسرح الشعبى) أو

زمانا مبهما (كما فى المسرح الخيالى) ولكنه صار زماناً روائياً. فى الرواية نقرأ غالبا العبارة التالية ومر الوقت، مرت الأيام، وبعد عام، وبعد عدة أشهر، وبعد عدة سنوات. وهذا ما يحدث فى المسرح الأدبى، إذ أصبح مرور الزمان مما يمكن حسابه، وتقديره.

أ ـ فى مسرحية «**العصفور فى القفص**» نجد:

الفصل الأول: الساعة الثالثة بعد ظهر يوم جمعة (ص ٢٤)

الفصل الثاني: بعد مرور شهر (كما ورد على لسان أمين: لك شهر (ص ٦٤).

الفصل الثالث: بعد مرور خمسة أشهر أخرى (كما ورد على لسان محمود: خمس تشهر (ص ٧٣).

الفصل الرابع: بعد عام من الحوادث السابقة (أى حوادث الفصل الثالث) (ص٨٩).

ب ـ فى مسرحية «الهاوية» نجد:

الفصل الأول: الساعة الخامسة والنصف عصر أحد الأيام (كما ورد على لسان يسرى (ص ٣١٧)

الفصل الثاني: بعد أربعة أشهر عصراً كما ورد على لسان شفيق (ص ٣٤٤، ص ٣٩٢)

الفصل الثالث: قبل ظهور اليوم التالى (ص ٣٧٥، ص ٣٩٢).

هكذا صار الزمان هنا، فى المسرح الأدبى، زمانا روائيا، تمر فيه الساعات والأيام والأسابيع والشهور والأعوام.

ونظرة إلى المسرح الخيالى، حيث نجد أن صيغاً مثل (كان يامكان..) و (فى بلاد بعيدة فى قديم الزمان..) .. مما يشيع فى الحكاية الخُرافية كانت تفرض مشكلات مكان وزمان.. عندما يجب نقلها إلى خشبة المسرح، تطالعنا على التحدى البنائى الخاص بالمسرحيات الخيالية وهو ما لا وجود له فى المسرح الأدبى.

ثالثا: المبنى المسرحى:

تأكد المبنى المسرحى، بإعتباره من العناصر الفنية، العناصر المسرحية للمسرح الأدبى. وبدلا من العدد المحدد للمسارح المتاحة لتقدم العروض المسرحية، واشهرها دار الأوبرا الخديوية (ثم السلطانية) ومسرح زيزينيا وتياترو عباس ، نسمع عن اسماء مسارح جديدة الاجبسيانا، الرينسانس، الماجستيك، الكورسال، الأبيه دى روز، برنتانيا، الشانزليزية، البوسفور، ومقهى ردايوم.

لقد شهد نهاية القرن الماضى، حوالى عام ١٨٩٩، تغيراً هاماً فى شكل المبنى المسرح، ففى هذا العام هدم المسرح القديم، الموجود فى أرض شريف، والخاص بجوق إسكندر فرح، وبنى مكانه مسرحاً جديداً، بالغ فى إتقانه وإضاءه بالنور الكهربائى، كما يفهم

من الخبر الذى اوردته الأهرام: «الملعب الجديد بشارع عبد العزيز، لحضرة الأديب اسكندر افندى فرح. أما الملعب (المسرح) فعلى ما يرام فى النظام والإتقان، وقد أعدت فيه المجالس النظيفة اللائقة لاكرم العائلات وزينت جدرانه بالزخارف والرسوم وانير بالانوار الكهربائية، وتوفرت فيه المعدات التى تقربها الأبصار».. لقد أدخلت الإضاءة الكهربائية فى المسارح مما يشكل إنقلابا بعيد الأثر فى المسرح إذ أمكن الأن «إطفاء الأضواء فى اروقة المسرح.. وبهذا لم يصبح الاتجاه التدريجى نحو فصل الممثلين عن المتفريجن.. ممكناً فحسب بل ومنطقياً أيضا» (٢١) وغدت محاولات التمسك بالواقعية شيء ممكن.

وإلى جانب هذا العامل، إدخال الإضاءة الكهربائية، كان لتطور وسائل النقل والمواصلات بالسكك الحديدية، وكذا تطور طرق النقل والمواصلات داخل المدن اثره الكبير فى المسرح الحديث.

لقد ساعدت هذه العوامل كلها على رواج الفن المسرحى، خاصة فى سنوات الرواج الاقتصادى وغدا العمل المسرحى مشروعاً مربحاً وبذلك برز الإهتمام بالناحية التجارية، وصارت**التسلية** مصدراً لكسب المال واصبحت المسارح مبان يملكها أفراد جل همهم الكسب ـ أن سمة**التجارية** ليست ميزة، كما أنها ليست عيبا، وهى لم تسم النشاط المسرحى فى مصر فقط، بل كما رضد الناقد

المسرحى الارديس نيكول كانت سمة للمسرح الاوروبى والأمريكى، طوال القرن التاسع عشر حتى شهد القرن العشرون نشوء قوة مسرحية جديدة وهى المسرح غير التجارى - إنها سمة الظاهرة المسرحية.

هنا، فى **المسرح التجارى**، لم يعد هناك اجواق تمثيلية ثابتة، مثلما كان الأمر مع جوق القرداحى، وجوق القبانى: وجوق اسكندر فرح، فى بداياته، بل وضحت ظاهرة جديدة، وهى «أن الفرق المسرحية التى كانت تعمل على هذه المسارح (المسارح التجارية) كان ينظر إليها كمجموعة من الممثلين يتعاقد معهم لتمثيل مسرحية معينة، وينتهى التعاقد عندما يفتر أقبال الجمهور على هذه المسرحية، وفى هذه الحال يستعاض عنها بمسرحية جديدة» (٢٢) قد يشارك فيها كل أو بعض أو لا أحد من أفراد الجوق التمثيلى.

لذا، نسمع هنا عن **المتعهد**، وهو غير الممول بالطبع، وهو شخص لا صلة له بالفن من قريب أو بعيد، شخص يبرم الإتفاقات ويعقد العقود ويقوم بتجميع عدد من الممثلين والممثلات لتقديم عدة عروض مسرحية فى مكان ما، داخل القطر، أو خارجه، فى مواسم الصيف.

نقرأ عن **صديق أحمد**، متعهد حفلات يقدم روايات فى أيام العيد لفرقة رمسيس حوالى سنة ١٩٢٤، وعن عبد الغنى **الصباحى** متعهد

حفلات لإيحاء حفلات لمدة أسبوع فى رأس البر لجوق مؤقت شارك فيه عزيز عيد وفاطمة رشدى، فى نفس الفترة. هذا فى العروض المسرحية ونفس الظاهرة، ظاهرة المتعهد، متعهد الحفلات، نراها فى الحفلات الغنائية، العامة والخاصة.

لقد إنفصلت الوظائف المسرحية، أو بمعنى أدق، زاد التخصص فى العملية المسرحية، كما سنرى فيما بعد.

مع تزايد أهمية المبنى المسرحى، لضرورته لتركيب المعدات الفنية والديكورات الخاصة بالمناظر: والمستلزمات المسرحية (الأثاث والملابس والمفروشات والزخارف .... ألخ) فقدت العروض المسرحية الكثير من المرونة والمعاصرة.

تعددت العروض التى تقدم على خشبات مسارح العاصمة، رغم اختلافاتها فإنها جميعها توفر الخشبة التقليدية، الديكور التقليدى (المناظر المسرحية). وقلت كثيرا العروض فى الأقاليم والمديريات فى الوجهين القبلى والبحرى. لذا نجد أن مسرح العاصمة قد وجد مئونته على الدوام من الممثلين الذين قضوا مدة التدريب فى الأقاليم - إذا تبادلت الأجواق التمثيلية المسارح الموجودة بالعاصة، فاختفت بذلك القيمة الفنية الهامة وهى المرونة، أى مطاوعة العرض لإمكانيات المكان المادية، لان المكان تقريبا - ثابت لا يتغير، ومواءمة العرض لقدرات الجمهور المعنوية لأن الجمهور كان هو

الأخير لا يختلف كثيراً.

أما **المعاصرة**، أى القدرة على الكتابة من الواقع والتعليق عليه ونقده والسخرية منه، فغدت هى الأخرىٰ عزيزة المنال . فالقضايا، أو الموضوعات كما سنرى فيما بعد، التى تناولتها هذه العروض المسرحية للمسرح الأدبى لم ترق ابدا إلى مستوى القضايا الاجتماعية العامة (كما فى المسرح الشعبى) ولا إلى مستوى القضايا الإنسانية الكونية (كما فى المسرح الخيالى) وظلت قضايا فردية ، منعزلة حتى وأن كانت فى حقيقتها قضايا إجتماعية تمس قطاع من المجتمع، ولكنه قطاع يمثل فئة واحدة من فئاته وهى ليست الفئة الغالبة.

إن مسرحا فقد المرونة والمعاصرة والحيوية (كما سنرى فيما بعد) لهو مسرح ميت، أو **مسرح مميت**، كما أطلق عليه بيتر بروك، مسرح مميت بالرغم من وجود شباك التذاكر والصالة والمقاعد المثبته وأضواء قاعدة الخشبة وتغيير المشاهد والاستراحات والموسيقى - لأن روح المسرح، المسرح الحق، ليست فى هذه الأشياء كلها.

رابعا: الجمهور

كان الجمهور، جمهور المسرح الأدبى، أهم العناصر الفنية،

العناصر المسرحية، المتغيرة والدالة دلالة واضحة على طبيعة هذه المسرح، عالمه وموضوعاته وهمومه وأفكاره وقضاياه.

هنا، ومنذ البداية، علينا أن نتعامل مع جمهور مختلف تماما عما عرفناه من قبل، جمهور يتكون من مجموعة من الأفراد المنعزلين، لا المنعزلين مكانياً (موضعياً) لجلوسهم فى أماكن محددة، ومقاعد ثابتة. لا، المنعزلين نفسياً، وهذه هى السمة الجديدة لهذا الجمهور الجديد، جمهور المسرح الأدبى.

لم يخلق المسرح هذا الفرد المنعزل، ولكنه أتى إليه عبر وسائل الاتصال الأخرى، ولنتذكر، كما قال **جان فيلاران**: الكل يعرف، اخيراً أن **القراءة** تلك العزلة البينة، هى أفضل تسلية لدى إنسان العصر الحديث، تبدأ القراءة من الجريدة اليومية، وتمتد إلى الجريدة التى تصدر مرتين فى اليوم، ثم إلى الجريدة الاسبوعية والكتاب - كانت القراءة هى البداية، بداية العزلة، وكانت الفنون الجديدة، كما سبق القول، الراديو والسينما والاسطوانة هى ما رسخت هذا الإنسان الحديث، الإنسان المنعزل.

وهذا الإنسان المنعزل، ظهر عندما تفككت وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى للجماعات المحلية (مجتمع القرية، وطوائف المدينة، مجتمع القبيلة البدوية) أى «حينما تفكك مجتمع العصور الوسطى - (الطائفي نسبة إلى الطائفة) المغلق، المستتب الآمن..

كما كان للتعليم الحديث، **التعليم المدنى**، آثره البالغ فى خلق هذا الإنسان المنعزل، فهذا التعليم أدى إلى وجود أعداد كبيرة من المتعلمين وأوجد الفئة الاجتماعية الجديدة فى تاريخ مصر الحديثة الناشئة وهى فئة الموظفين **(الافندية)**، وهو التعليم الذى «فصل الموظفين عصب الطبقة الناشئة عن مصادر الثقافة السائدة فى المجتمع، ولكنهم ظلوا أيضا محافظين على تراثهم الأخلاقى والفكرى الذى أخذوه عن ذلك المجتمع القديم» (٢٣).

إن هذا الجمهور الجديد، الجمهور المنعزل، هو جمهور الأفندية، حيث شكل الأفندى عصب الحياة الفنية والاجتماعية والسياسية فى مصر فى السنوات الأولى من مطلع القرن العشرين. انه الأفندى، الذى يقول عنه يحيى حقى: «فهذه الطبقة (الفئة) كانت ممزقة بين الشرق والغرب، بين مقدرتها المحددة وماليتها المتواضعة وبين مطالب الدولة الناشئة والحياة الحديثة ودسائس الديوان وتحكم الرؤساء ونشر الوساطة، وغلب سلطان هذه الطبقة (الفئة) على الحياة الاجتماعية بدليل إن **أول الشهر** كان يوما مشهوداً فى المتاجر والبارات واندية القمار وحتى فى دور البغاء» (٢٤).

وعالم **الأفندى**، هو عالم بزوغ الشعور بالفردية والذاتية والحرية، عالم يتسم بسمة واضحة وهى «ضعف القدرة على مواقعة عالم الحواس والواقع.. ويتجسم هذا الضعف ويطفو إلى الشعور وإلى

الوعى أيضا اولا فى ظل **المجتمع المستعمر** المفتوح للغرب، وفى ظل إقتحام المدنية الغربية المتفوقة للمجتمع التقليدى.. ويتجسم شعور الضعف هذا على التحديد عند الفئات الوسطى الصغيرة، التى لا تملك من أمرها شيئا والتى تعيش دون تأثير على مجريات الأمور وتنمو هذه الفئات فى المدن بفضل المدارس الجديدة وبفضل التوسع فى الجهاز الادارى، وفى قطاع الخدمات. وارتفعت هذه الفئات بدرجة أو اخرى عن عامة الناس، وأصبحت تتميز بفضل ما حصلته من قدر من التعليم، على تفاوت هذا القدر ، ولكنها لم ترتفع إلى حيث تشعر بإرادتها أو تعبر عن وعى مشترك. فقد اوصد الاقتصاد الاستعمارى المتحالف مع الاقطاع أمامها أبواب الصعود (الحراك الاجتماعى) والتحرر، وعاشت تفصلها عن أرباب الأمور واصحاب السلطة هوة رهيبة» [٢٥] إننا هنا فى الفترة التى سدت فيها قنوات الحراك الاجتماعى، الذى كان نشطا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والذى سد كلية فى الربع الأول من القرن العشرين.

فى العقد الأول من القرن العشرين، بدأ تواجد هذا الجمهور الجديد. فبعدما انفصل الشيخ سلامة حجازى عن جوق اسكندر فرح وكون جوقه الخاص به، نجد أن اسكندر فرح كان عليه أن يجذب جمهور المسرح، فاتجه نحو المسرحيات الرومانسية يحاول أن

يشبع نهم الجمهور، الغارق فى عاطفيات خلقتها ظروفه السياسية والاجتماعية، وكتب مقالتين فى صحيفة (الظاهر) الاولى بعنوان «نهضة جديدة» وفيها تحدث عن **الجمهور** «وتطور وعيه وأنه اصبح وهو غير ما كان عليه بالأمس إذ أدرك فوائد فن التمثيل ومزاياه العديدة وبات يتطلب تمثيلا راقياً غير تمثيل الاسى، وروايات عصرية يفيد تمثيلها وتكون مواضيعها ملائمة للاحوال الحاضرة» * ولكن هذا الجمهور المنشود كان لا يزال يشكل الأقلية، التى تواجه الأغلبية المطالبة والراغبة فى مسرحيات المسرح الخيالى، لذا فشلت محاولة اسكندر فرح وظل جوقه متعثرا طوال السنوات التالية، ولكنه كان رائدا فى تغيير الذوق المسرحى حين اخذ يقدم روائع المسرح العالمى دون الإعتماد على الغناء كعنصر أساسى فى المسرحية.

ولما كان ذلك كذلك يرى الباحث أن لفظة (**الجمهورالجديد**) يجب أن تطلق فقط على الجمهور الاخر، الجمهور الذى لا يرتاد الاوبرا الخديوية (أو السلطانية فيما بعد)، الجمهور غير الراقى، حسبما يرى محمد تيمور وهذا الجمهور «جمهوراً جديداً من الموظفين والطلاب الذى صاروا يشكلون نواة الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى خلال تلك السنوات... وبهذا اضيف من هؤلاء إلى الجمهور التقليدى للمسرح المنتمى إلى الطبقات (الفئات) العليا» [٢٦] إنه جمهور الفئات المتوسطة الدنيا، جمهور الأفندية، إذ جاز القول، جمهور « يتعاطى

الحزن ويهوى الأشجان فهما يتخطيان موقف الحزن العادى.. إذ من ملامحهما القصد والاستعادة أى السعى إلى تكرار التجربة وإستعادة الشعور بالذات من خلال اجترار الحزن وتذوقه، فمن سمات تعاطى الحزن النرجسية والتركز حول الذات أو اعتصار الذات وأحيانا الافتتان بها. ويتيح ذلك تراجع الإهتمام بعالم الواقع، وتقلص القدرة على رؤيته تحت شروطه أو رفض الرؤية.. وبمقدار ما تضعف الذات، أو يطغى عليها الشعور باللاجدوى والعجز أو الخذلان ازاء القوى الأخرى وبمقدار ما تجهل البدائل تزداد حاجتها إلى تقمص أدوار الحزن (أو غير ذلك من الأدوار التعويضية..) الحزن بذلك بديل شىء اخر، بديل للمواجهة والصراع واجهاد النفس» (٢٧)
أنه الجمهور المنعزل.

إنه جمهور عصر الهزيمة، عصر ما بعد الإحتلال البريطانى، عصر فشل الثورة العرابية وسيطرة الإستعمار وكبار الملاك، والشعور بالخوف والضعف واللادور واللابديل واللاهدف، أدى إلى أن يصبح موقف **الضالة** موقف عام فى المجتمع المستعمر المتأخر فى مراحل الاسترخاء والركود بعد فشل الثورة. وكان ذلك ايذانا بدخول البلاد، فى حالة ركود واستقرار طويل، وكانت تلك وظيفة المسرح المميت، فإن «مجتمعا مستقراً أو منسجماً قد لا يكون بحاجة - فى مسرحه - إلا إلى البحث عن الوسائل التى تعكس وتؤكد

استقراره وإنسجامه، مثل هذه المسارح تميل إلى أن توحد الفنانين والجمهور فى كلمة نعم واحدة متبادلة» (٢٨) إنه الجمهور المميت.

وأخيرا، فى هذا المسرح المميت، ومع وجود هذا الجمهور المميت، أصبح من غير المعقول وغير الجائز، الحديث عن المشاركة كقيمة فنية أساسية عرفها المسرح الشعبى (المسرح الخشن). لأنه، ببساطة، من غير المتوقع من هذا الجمهور المنعزل، المنعزل داخل ذاته، داخل نفسه، الاقدام على المشاركة فيما يراه يمثل أمامه من مسرحيات، ولانه، مع ضرورة الاحتفاظ بالوهم المسرحى، صارت أية مشاركة تعنى كسر هذا الإيهام المسرحى، وهو ما لا يقدر أن يقدم عليه، لا المتفرج (بالتعليق الفورى)، ولا الممثل (مخاطبة الجمهور)، وصار الموقف على العكس من ذلك تماماً، صارت المشاركة تجلب التهكم والسخرية والاستهزاء من الممثل لهذا الشخص الجرىء الذى جروء على المشاركة بالتعليق أو الهمس أو ابداء الامتعاض، وغدت كل محاولة من جمهور النظارة للمشاركة فى العرض المسرحى بالتعليق أو النكتة أو اقتراح تطوير الاحداث توحشاً مسرحياً يستحق اللوم الشديد علناً. من جانب ممثل أو مخرج، وأحيانا يستدعى إنزال الستار مؤقتا والتهديد بنهو العرض». (٢٩) *

خامسا: الممثل

يمكن القول، أن عصر المسرح الأدبى، هو عصر الممثل. لأن الكثير من اسماء الممثلين من مصر و من العالم الغربى (اوربا وفرنسا بالذات) يتردد ونذكرها فى هذا العصر **عصر** ساره برنار، سوليفان، كوكلان، جورج أبيض، روز اليوسف، فاطمة رشدى، عزيز عيد، منسى فهمى، عمر لطفى، عبد الرحمن رشدى، نجيب الريحانى، عبدالعزيز خليل، أحمد فهيم، ميلياديان، ابريز ستاتى، مريم سماط... وغيرهم كثير.

وعلى الرغم من ذلك ، لم يكن الممثل سيد المسرح، كما كان سلفة ممثل المسرح الشعبى ، المسرح المرتجل (المسرح الخشن). ولكن يجب أن نتذكر أن هناك فارق بين تمثيل السلف وتمثيل الخلف، ففن الممثل المرتجل هو فن حضور البديهة وممارسة الخلق الفورى.. وهو يختلف عن فن الممثل العادى. وهذا الممثل العادى لم يعد فناناً صالحاً لاداء كل الادوار، بما له من مقدرة على الخق والإبداع، والإضافة والحذف، بل صار يصلح لبعض الادوار، بعض الادوار المحددة، صارت هناك عدة **مقاييس** لتمثيل دور الملك أو المهرج أو الوزير أو اللص أو الغانية أو الملكة أو الأميرة او القروية.. مقاييس جسمانية وشكلية وصوتية وصار يعاب على الممثل أن يقوم بأداء دور لا يتناسب مع هذه المقايسس، المثالية/ النموذجية،

مقاييس التمثيل المميت.

وفى هذا المسرح الأدبى كان التشبيت والتحديد هو بداية الطريق إلى مسرح مميت، وحيوية الممثلين تشحب كلما ضعفت العلاقة بينهم وبين جمهورهم - وهنا نتوقف أما مبدأ مسرحى، تقليد مسرحى جديد، وأن كان من عمل المؤلف المسرحى، إلا أنه شديد التأثير والضرر على عمل الممثل المسرحى، إلا وهو **الإرشادات المسرحية** ويعنى بها التوجيهات التى يدونها المؤلف فى مسرحيته إلى جانب الحوار لكى يوجه القارىء أو المخرج أو الممثل إلى حركة أو إنفعال أو صمت أو نحو ذلك - إنها، الطريق إلى التمثيل المميت وإلى الممثل المميت، إذ ماذا يتبقى للمثل إذا حددت له مسبقاً حركته وإنفعالاته ودرجة/ مستوى صوته؟.

ولنقرأ امثلة لهذه الإرشادات المسرحية: -

أ - فى مسرحية «**الهاوية**»:

يسرى: يستحسن أنك...

(يتوقف قليلاً عن الكلام كأنه كان يود أن يقول للخادم يستحسن إنك لا تقول لها أنى هنا ولكنه يغير رأيه ويقول)

..... (ص ٣١٤)

رتيبة: أنا عارفة:....

(تتلكم وهى ناظرة للمرآة وتصلح من شعرها). (ص ٣٢٥)

رتيبة: (تقترب من حماتها وتجلس بجوارها وتقول لها بصوت فيه دلال) مش تجي معاية..... (ص ٣٢٢)

أمين: (يدخل وهو يشد رتيبة من ذراعها وهي تمتنع حياء. أما هو فيشدها بلطف وهو يقول لها) يا شيخة. (ص ٣٢٩)

رتيبة: ..... الزهرية حطتها يا أمين ع البيانو هنا روح هاتها.

أمين: طيب (يذهب للبيانو ويحضر الزهرية)

مجدى:(فى أثناء ذهاب أمين للبيانو ومجيئة) باين ياهانم على الزهرية أنها ذوق خالص.

أمين: رأيك أيه فى الزهرية... (يأتى حاملا الزهرية).

مجدى: أنا قلت عليها من بعيد أنها ذوق خالص.

شفيق: (يأخذ الزهرية من يد أمين) أما صحيح جميلة خالص.

ب ـ فى مسرحية «**صرخة طفل**»:

عطية: (**تقف بعد** الباب الذى دخلت منه بخطوة أو أثنين وتتلفت فى المكان) ليس هنا أحد (تصفق) يا أهل البيت! يا أهل الله (تتقدم قليلا نحو المائدة) زهيرة هانم! زهيرة أختى! تكون قد ذهبت إلى فى مصر، هذا عيب مصر الجديدة (تتمشى نحو الباب الثالث وهى تتكلم) يسافر إليها الإنسان من مصر القديمة فإذا لم يجد... (تنادى) بشير أغا (ص ١٠٨).

زهيرة: (تنزل على الدرج وهى لابسة قميصا من المرمر الثمين به

نقوش مفرغة فى قبته. وفى قدميها خفان ثمينان، وشعرها مرسل على كتفيها وهى امرأة فى الخامسة والعشرين من عمرها. وسط فى الجسم بيضاء البشرة سوداء الشعر ذات عينين قويتين تدلان فى مجموعها على أنها امرأة متزنة التفكير شديدة الإعتماد على نفسها ....) (صـ ١٠٩)

عطية: (تنهض ببطء وهى مطرقة الرأس وتخرج مبتعده عن الكرسى صوب أدنى المسرح قليلا ثم تتناول يمناه فتقلبها والعصا فيها ثم ترجع إلى الوراء بظهرها منحرفة إلى اليسار) لا شىء (وتمسح دموعها بمنديلها الذى فى يدها اليسرى)

(صـ١١٧)

إنها مسرحية نموذجية فى ايرادها للإرشادات المسرحية.

لقد سلب الممثل الخلاق، كل أدواته، فالحركة والتعبير والإتجاهات والمستويات الصوتية، محددة سلفاً، وبالطبع، منذ البداية، الحوار المسرحى معروف مقدماً، وإذا نسى الممثل بضع كلمات أو جملة ما، فهناك الملقن، طالما أصبح التلقين قيمة فنية مرتبطة بالمسرح الأدبى، المسرح المكتوب. ولا يهم هنا حيوية الأداء أو تدفقه أو تشتته أو تفككه، المهم **المطابقةمع** النص المكتوب.

ماذا يتبقى للممثل فى هذا المسرح المميت، وفى ظل شروط فن التمثيل العادى فن التمثيل المميت؟ ينبقى له هذا الهامش الضئيل

الخاص **بطريقة الأداء**، فإذا كان كل شيء محدد سلفاً، فإن طريقة الإداء هي إبداع الممثل الخاص. ولأننا في عصر الأحزان، عصر هزيمة الوطن، عصر الضآلة والتهديد، عصر المنفلوطي، حيث مخاطبة عواطف القارئ وخياله أكثر مما تخاطب به العقل والمنطق. نجد الأداء المسرحي كما يتبدى في مدرسة عبد الرحمن رشدي وهي مدرسة رومانسية «إنها أقل نزعة جمالية وأكثر نزعة عاطفية.. .. إنها مدرسة النحت من القلب، فالصوت مبلل بالدموع، تمزقه الإنفعالات إلى حد الحشرجة، إنها مدرسة الالم المتبادل بين الممثل والجمهور، حتى ليمكن القول دون خوف من المبالغة أنها كانت مدرسة سادية» (٣٠) لقد تحول الاسلوب**الخطابي** إلى الأسلوب **العاطفي** والتألم السادي كما يرى طليمات.

وهذا الممثل، المنفعل، العاطفي، ما كان ليقدم، مع ذلك، شخصية مسرحية بالمعنى الفني لهذا المفهوم، بل كان لا يزال يقوم بادوار، والدور أقرب إلى النموذج المثال، وهو هنا مثال**عاطفي** (إذا اعتبرنا أدوار المسرح الخيالي مثال **عقلي**).

إنها أدوار وليست شخصيات، حقا لم نعد بصدد ملوك وامراء وأميرات وجواري وعبيد وسياف، ولكن، نظرة إلى اسماء شخصيات الرواية/ المسرحية تبين لنا أن ما كان ينبغي أن يكون شخصية من لحم دم، اصبحت في المسرح المميت، المسرح الأدبي، نموذج:

١ ـ **أسماء الباشوات والبكوات**: أحمد يسرى، أمين بهجت، شفيق، مجدى (الهاوية) حليم، عبد العزيز (أسرار القصور) حسن، أمين، محمود، رضوان (العصفور في القفص) بليغ، فرحات (عبد الستار أفندى).

٢ ـ **أسماء الهوانم والأوانس**: حكمت، رتيبة (الهاوية) سامية (أسرار القصور) عزيزة (العصفور فى القفص) جميلة (عبد الستار أفندى).

٣ ـ **أسماء الافندية والعمد**: عبد الكريم، نصوحى (أسرار القصور) الزفتاوى (العصفور فى القفص)، عبد الستار، عفيفى (عبد الستار أفندى).

٤ ـ **أسماء النسوة الشعبيات**: نفوسة (عبد الستار أفندى).

٥ ـ أسماء الخدم:

أ ـ **الرجال**: شحاته، مرسى (الهاوية) عثمان، عبد الله (أسرار القصور) فيروز (العصفور فى القفص)خليفة (عبد الستار أفندى).

ب ـ **النساء:**

المحليات: ستوتة (أسرار القصور)، هانم (عبد الستار أفندى)

الاجانب: آلفينا (أسرار القصور) مرجريت (العصفور فى القفص)

وهذه، كما نرى، ولو أنها أسماء شخصيات، إلا أنها قد أصبحت

فى المسرح الأدبى/ المسرح المميت، نماذج لاسماء، لادوار محددة، مجمدة، فدائما البيه هو بهجت أوشوكت، أو يسرى، والهانم حكمت أو دولت أو سامية، والخادم هو عثمان.

لقد إنعدمت الشخصيات فى المسرح الأدبى، ووجدنا أنفسنا أمام ادوار فقط لاغير، لكن الأمر لم يقتصر على ذلك فقط، بل وجدنا المسرح المميت قد أضاف دوراً جديداً، ما كان له وجود فى المسرح الشعبى، أو المسرح الخيالى، إنه دور **الصفى**، والصفى «عادة شخص متطفل لا رأى له ولا لون يرتبط بإحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية فيكشف عن الماضى كما يكشف عن الصراع النفسى الحالى» (٣١).

وكان ظهور **دور الصفى**، ولا شك، اثراً من اثار العقلية الأدبية والتى غلبت على المؤلفين المسرحيين، لأنه لما كان الكاتب الروائى يتمتع بوسيلة فى التعبير لا يتمتع بمثلها الكاتب المسرحى بشكل عام، إلا وهى اماطة اللثام عن الشخصية من خلال إفكارها.. ولكن الكاتب المسرحى لم يستطع دائما أن يقاوم إستغلال هذه الحيلة الهامة فى التشخيص فيأتى لكل شخصية رئيسية بـ (صفى) يفضى إليه البطل ما يعتمل فى صدره، لذا كان وجود الصفى، ابرز سمات المسرحية الأدبية.

وفى مسرحياتنا الأدبية، نجد **الصفى** موجودا فى:

أ ـ مسرحية «**العصفور في القفص**» في شخص محمود (ابن خالة حسن) فهو على العكس من أمين (ابن عم حسن) لا رأى له ولا لون. وظيفته الأساسية اماطة اللثام عن أفكار حسن ودعوته له بالتريث والمحافظة على التقاليد والقيم.... ألخ.

محمود: يا أخى برضو أبوك يحبك، يشفق عليك...

حسن: ياريت يا سيدى كان بخيل بس.. يعنى أنه ثقيل.

محمود: اختشى يا حسن.

حسن: بس أيه تقول فى واحد باشا... أما فى الضروريات فيستحيل أنه يبرز بقرش تعريفه.

محمود: يا سيدى معلهش. (١ـ٢ صـ ٣١)

نعرف سمات الأب وصفاته، ونعلم موقف حسن وسوء معاملة الأب له، من خلال هذا الحوار، ولكن لا نعرف شيئا عن محمود هذا، غير إنه ابن خالة حسن.

ب ـ مسرحية «**الهاوية**»: فى شخص مجدى، صديق أمين وشفيق، فهو، على العكس من شفيق الذى يواعد رتيبة زوج أمين ويساهم فى تطور الأحداث، هو شخص لا لون ولا طعم له، بل يوظف لتقديم أفكار وسمات وصفات الشخوص الأخرى.

أمين: (لرتيبة سراً ولكن صوته مسموع من صاحبه) زال الكسوف؟

رتيبة: (بحياء) ياسلام.

شفيق: لأ خشو أيه بقى ـ الهانم مش لازم تختشى منا ابداً.. اولاً احنا اصدقاء أمين بك، وثانياً أمين بك صديقنا واحنا طول عمرنا زى الاخوات.

مجدى: معلوم

أمين: ما هو أنا بقول كده والله أنا اعتقد تماما أن مركزى عندكم ذى مركز الأخ الشقيق تمام.

مجدى: والله يمكن اعز كمان. (١ـ١٠ صـ ٣٢٠)

وكلام شفيق فيه محاولة للتقرب من رتيبة لذا يمكن أن يكون لكلامه دلالة فنية أما مجدى فإن كلامه مجرد ردود لا معنى لها ولا دلالة سوى أنه الصفى.

هذا هو فن التمثيل المميت، والممثل المميت، وهى المدرسة التمثيلية التى ظلت مسيطرة، فى الغالب الأعم فى المسرح العربى الحديث، والمسرح العالمى كذلك. وكانت محاولات الثورة أو التمرد على هذا المسرح المميت تنتاب الكتاب والممثلين والنقاد بين فترة واخرى.

يقول**سترندبرج**: «لكى نعطى الممثل مرة فرصة لتأدية عمل شخصى، وتحرر، ولو لحظة من سلطان المؤلف، يستحسن إلا يكتب المونولوج بل يشار إليه مجرد إشارة» أنها محاولة لإستعادة الممثل الموهوب المبدع، لا الممثل المؤد.

وفى المسرح المعاصر تحدث المسرحية الإنجليزية جوون ليتلوود عن : ضرورة العمل المشترك فى مسرح مما يعيد للممثل أهميته التى افتقدها أمام مبالغة شديدة فى تقدير المؤلف والمخرج، وهما العنصران الفنيان اللذان طغيا على عالم المسرح الحديث والمعاصر.

سادسا: المخرج

كان المخرج من العناصر الفنية، العناصر المسرحية، التى توطدت وتأكدت فى المسرح الأدبى خلال فترة الدراسة، وكانت له فيما بعد سيطرة كبيرة على المسرح.

فى نهاية فترة الدراسة، وبالتحديد عام ١٩٢٨، عاد زكى طليمات من بعثته إلى فرنسا والتى اوقد فيها لدراسة الإخراج المسرحى وكانت طريقته فى الأخراج المسرحى، كما يصفها سعد اردش، تنتمى بطبيعة الحال إلى جيله وإلى المدرسة التى أتم بها دراساته المسرحية فى فرنسا العشرينات وهى «التزام كامل بالنص، وأكاد أقول حرفياً، القاء مضخم يهتم إهتماما ملحوظا بحروف المد.. كلاسيكية فى تخطيط العرض المسرحى وهو يهتم فى إختياراته للنصوص بأن تكون تقليدية كاملة، أو خاضعة لكل القواعد الارسطية.. سمات من الواقعية فى الإطار التشكيلى والإضاءة

وإتجاه فى توجيه أداء الممثل إلى ما هو أعمق من المعنى السطحى للكلمة، واستبطان ماوراء الكلمات، الرفض الكامل لنظرية المسرح مسرحاً» [٣٢] إنه تأكيد لسيطرة النص، لسيطرة المسرح الأدبى، وابتعاد نهائى لاى مشابهة أو مقاربة مع نظرية المسرح المسرحى.

حتى عام ١٩١٢، لم تكن كلمة مخرج معروفة و متداولة فى الكتابات الأدبية الفنية والنقدية، وكان هناك، كما شاهدنا فى المسرح الخيالى، مدرب الرقصات أو الألحان أو الأداء التمثيلى وكان عزيز عيد كما اجمعت الكتابات المعاصرة له، أول من ابرز أهمية هذا العنصر الفني، الإخراج.

وإضافة لما ذكر فى القسم السابق عن طريقته فى الإخراج، يجب أن نذكر إن حركة التعريب والإقتباس والتمصير، أى حركة التأليف المسرحى عموما، كانت تعرب من ضمن ما تعربه فى المسرحيات الإرشادات المسرحية وحركة الممثل وطريقة ادائه، إذ يذكر فتوح **نشاطى** عن إخراج عزيز عيد « أما إخراجه لمسرحيات فيكتوريان ساردو... وأغلب فودفيلات جورج فيدو فقد تتلمذ فيها على هذين الكاتبين القدرين اللذين كانا مخرجين من الطراز الأول. واشتهر عنهما أنهما يقيدان فى ملحوظات النص جميع تحركات الممثل على خشبة المسرح: مع الإشارة إلى مختلف العواطف التى

يعبر عنها النص. وهكذا يفرضان على المخرج، أيا كان ، أن يسير في الخط الذي رسمه للرواية. وقد رجعنا (نشاطي) إلى مجلة **الايلوستراسيون** فوجدنا مناظر هذه المسرحيات وتحركات ممثليها منقولة بأمانة شديدة» - إنها الإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف لـ مسرحيته الأدبية (النص الأدبي) ويلتزم بها الممثل في أدائه والمخرج في تنفيذه.

المخرج هنا لا يتعدى دوره **تنفيذ** الإرشادات المسرحية التي كتبها المؤلف إنه مخرج منفذ، مخرج لا رؤية له ولا شخصية، مخرج تابع في عصر سيادة المؤلف المسرحي، وإن كانت هذه السيادة غير معلنة، وظن البعض أنه عصر الممثل، الذي كان، كما رأينا في الفقرة السابقة، دمية، لا حول ولا قوة لها.

وهكذا، كان المخرج في المسرح الأدبي يقدم محاولاته الإخراجية أما عن طريق النقل الحرفي للإرشادات المسرحية الموجودة في أصول النصوص المسرحية الاجنبية (قبل تعريبها أو ترجمتها)، وأما من مشاهداته للعروض الأجنبية التي انتظمت طوال فترة الدراسة تقريباً.

ولا يرجع ذلك الأسلوب إلى أثر الثقافة الفرنسية، بل كما أشار زكي طليمات في لماحية - إلى **التبعية الثقافية**، التبعية للثقافة الأوربية عامة، والثقافة الفرنسية المعاصرة خاصة، إذ كانت حياة المجتمع،

وذلك فى سلوك ناسه وفى طرائق المعيشة وأساليب المواضعات بل وفى الازياء، كانت كلها أخذا عن الوافدات الأوربية وتقليداً لها ـ كان المجتمع العربى يعيش فى صميم التبعية لأوربا، التبعية الثقافية، بعد التبعية الاقتصادية والسياسية.

وإذا كان الإخراج هو إجتهاد شخصى فى هذه المرحلة، مرحلة ما قبل المخرج الدارس، المتعلم، المثقف، كانت هناك أساليب وطرق إخراج عديدة لا يمكن أن يجمعها تيار واحد، أو مدرسة واحدة، أو اسلوب واحد، أى لم يبلغ الإخراج هنا ما بلغه فى نهاية فترة الدراسة، أى لم يصبح بعد إخراجاً مميتاً.

ومما يذكر عن محاولات عزيز عيد:

أ ـ فى مسرحية «**يوليوس قيصر**» جعل من صالة المتفرجين مسرحاً، وتدور فيها وعلى أرضها وبين المتفرجين بعض أحداث الرواية، وفوجىء الجمهور بجسد قيصر محمولاً على ايدى الجنود الرومان يخطرون به بين الجمهور.

ب ـ فى مسرحية «**هملت**» حاول أن يجعل المشاهدين يتتبعون شكوك هملت فى والدته وعمه، ورسم وجه (فاطمة رشدى) مكبرا على ستارة شفافة، حتى إذا وصلت الحوادث المسرحية إلى المشهد المطلوب، تقف فى مقدمة المسرح ناظرة إلى الستارة الشفافة، وعندئذ تنطفىء الأنوار تدريجياً حتى يعم الظلام خشبة المسرح،

ويضاء نور خلف الستارة الشفافة فيضئ رأس هملت.

سابعا: المؤلف

المؤلف، هو العنصر الفنى، العنصر المسرحى، أو بمعنى أدق العنصر الأدبى، الواضح الأهمية فى المسرح الأدبى، ويقصد بالمؤلف هنا، ومن ثم التأليف، الأعمال المسرحية الأجنبية المترجمة/ المعربة، وكذا الأعمال المسرحية المحلية، وهنا لن نتحدث عن نظرية العصور الوسطى فى التأليف حيث كانت المادة الأدبية مشاعاً ما بين الجميع. فلقد ظهر فيما يخص المؤلفات المحلي، لفظة جديدة هى **الاقتباس**. وكان فرح انطون أول من استخدمها ويقصد بها «لخبطة الرواية وحذف الكثير من الأصل وإضافة مشاهد جديدة مع الالتزام بالمعنى الأصلى والأشخاص الأصليين» (٣٣) أى الالتزام بروح العمل، روح المسرحية.

وإذا كانت وسائل الإتصال الحديثة، فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالي، مثل الراديو والسينما والاسطوانة قد خلقت الخيال المنعزل، ومن ثم الفرد المنعزل، جمهور المسرح الأدبى، فإن الطباعة كان لها اثرها البالغ فى «خلق الإنسان ذو العقلية الأدبية القائمة على المرئيات» (٣٤) كما يقول **ماكلوهان**.

وهذه **العقلية الأدبية**، هى ـ بلا شك ـ عقلية المؤلف المسرحى،

مؤلف مسرحيات المسرح الأدبى، وهى عقلية تحليلية تجزئيئة فى الأساس، إنها ذهنية/ عقلية «تفصل بين **الإنسان** كبنية شعورية خلقية وبينه كبنية تعيش وتعمل وتنتج فى المجتمع، فمن معالم الذهنية رؤية الأشياء منفصلة عن اصولها ومسبباتها وعن العلاقات التى تربطها وتحدها» (٣٥) أى النظر إلى الوقائع بمعزل عن سياقها الاجتماعى/ الاقتصادى الحضارى.

إن الحروف الأبجدية المطبوعة تستدعى الفصل بين الحواس وتخصص كل منها، وذلك إن خصائصها الرئيسية هى السير المتسلسل فى خطوط مستقيمة والتجزئة والتكرار.. فالكلمة مجرد أن تطبع تتجرد فى نفس اللحظة من كل قيم الحياة التى كانت تحظى بها عندما كانت تنتقل من الفم إلى الأذن، فالصوت البشرى يختفى بكل درجاته وألوانه وتناسقه وجرارته... وحدث الإنفصال الهام ، فقد اصبحت الكلمة كيانا مستقلا أمام القارىء، إذ اصبحت **العين** هى التى تعمل... وهكذا أخذت الحضارة المرئية تتقدم.. ويقول ماكلوهان، أن المطبعة كانت أهم عامل أدى إلى خلق العقلية الغربية العلمية التى تعتمد على حاسة النظر. فقد أدت قراءة الكلمات المنعزلة عن الصوت، التى تفصل مسافة وفواصل بين الواحدة منها والآخرى منذ جوتنبرج.... أدى ذلك إلى نشؤ.. **العقلية الأدبية**، التى تعد عقلية تحليلة تمسك بالواقع قطعة قطعة، ومن وجهة نظر فى أثر

أخرى، وفق تسلسل منطقى تماماً، فعين صاحب العقلية الأدبية عين ثابتة متعودة منذ قرون أن تنظر بثبات إلى الكلمات واحدة اثر الاخرى خطوة خطوة بلا توقف إنه عالم المطبعة: والعقلية الأدبية قد احدثت «إنشقاق بين ما هو**ثقافى** وما هو**شعبى**. فحين كان الشباب المتعلم مصرا على إنشاء مسرح أدبى. كانت تمثيليات من نوع آخر تمثل أمام جمهور أقل إستعلاء». (٣٦)

ونظرة إلى إعلام المسرح الأدبى، المؤلفين والممثلين و النقاد والمعربين والترجمين، توضح لنا أنهم جميعا ـ من نوى الثقافة الحديثة، التعليم العلمانى/ المدنى، والتراث الثقافى الغربى، وأنهم قد بعدوا تماماً عن المنابع الأصلية للتراث الشعبى العربى/ الإسلامى.

وكان **أولادالذوات** هؤلاء خريجى المدارس المدنية الحديثة، مما ساعد على فصلهم عن مصادر الثقافة السائدة فى مجتمعهم، ولكنهم ظلوا أيضا محافظين على تراثهم الأخلاقى والفكرى الذى اخذوه عن مجتمعهم القديم، وكان موقف هؤلاء غريبا إذ كان عليهم تحرير شخصية الفرد من ناحية، وإبراز الشخصية المصرية من ناحية أخرى، وهو ما حاوله غالبية كتاب هذا المسرح الأدبى، وإن تفاوت نجاحهم فى هذا. ولكنه يكشف عن تحول هام ودال فى «إتجاه الفكر المصرى فلم يعد التأثر بالحضارة الغربية والحالة هذه مقصوراً على

المهاجرين الشوام، لكنه تحول إلى العناصر المصرية والمتمصرة، وبعد أن كان التأثر بالحضارة الغربية تياراً هامشياً أصبح تياراً أصيلا، وهو وأن اقتصر على مجال الإصلاح الاجتماعى فإنه مهد لانتقال هذا التيار إلى المجال الأدبى فى فترة ما بين الحربين. ولذلك أصبح موقف هؤلاء الكتاب والأدباء متناقضا محيراً فهم فى الوقت الذى ارادوا فيه أن يعبروا عن هذا الواقع انتهوا إلى الانعزال عنه، وحين ارادوا التخلص من التبعية للتراث **العربى** وجدوا أنفسهم يقعون فى تبعية أخرى للتراث **الغربى**» [٣٧] وهو ما يضح من كتاباتهم الاجتماعية والأدبية والفنية.

فمع ظهور المؤلف، المؤلف المميت، اصبح وحده صاحب الكلمة والمسيطر على المسرح لا بسبب نمو طاقته الشعرية وإنما بسبب الظروف الجديدة وسيطرة النزعة الفردية ـ حتى إننا لنجد القليل منهم من يؤمنون بجماعية الفن المسرحى.. وكان من نتيجة ظهور مؤلف المسرحية الذهنية «تدهور الدراما القائمة على الخيال.. وانتهى الأمر بأن المسرح الواقعى اصبح يعتبر المؤلف الدرامى (المسرحى) فنانا فردياً مستقلا، ولم يعد يفكر لنفسه، ورأى (المسرح) أن مهمته تقتصر على تمثيل وإخراج المسرحيات، وبذلك تسللت إليه الأفكار الغريبة المستعارة، فاخضع **الممثل** إلى دراما الجدار الرابع، أى الدراما التى يعمل فيها الكاتب المسرحى على

تمويه (إيهام) الحقيقة، كما إستخدم **المخرج** كأنه مشرف أو مقدم عمال (متعهد عمال)، وقصر عمله على تفسير غرض المؤلف فى دقة تامة، وعمل المسرح أيضا على أن يكون تكوين المناظر وتجميلها مقصورا على خدمة الشخصيات التى رسمها المؤلف، وصفوة القول أن المسرح قنع بأن يستبدل**أقليماً** من الواقع **بمملكة** الخيال الفاتنة» (٣٨) وذلك هو دور المؤلف المحترم.

وكان التأليف المسرحى قد غدا عملا تخصصياً، فبينما كان الممثلون، قبل سنوات الحرب العالمية الأولى ، هم المسئولون، عن معظم ما يقدم فى ريبوتوار المسرح العربى، نجد أن هذا الأمر آصبح يضطلع به أناس اخرون كثيرون، غيرهم، وهؤلاء الأخرون على رأسهم وبترتيب الوقائع التاريخية، الصحفيون، وأصحاب المطابع ، ثم بائعو الكتب ثم لحق بهؤلاء من بعدهم ولما يمضى وقت طويل الكتاب والشعراء الذين عثروا فى الدراما على مكتشف جديد كوسيط للتعبير، كانت تلك سنوات رواج المسرح التجارى.

ولقد ارتبط التأليف المسرحى، عند الكتاب المسرحيين، بما يسمى بـ المسرحيات العصرية، وهى المسرحيات التى حاولت أن تستلهم الواقع وقضاياه، حتى إنه يمكن أن نطلق على السنوات ما بين ١٩١٥ حتى ١٩٢٣ الدور الواقعى الذى مر به مسرحنا الحديث وهذه الواقعية التى تأكدت بقيام الثورة المصرية القومية، ثورة سنة

١٩١٩، حتى ارتبطت الدعوة إلى العصرية بالدعوة إلى الواقعية.

ولكن هذه الواقعية سرعان ما انحسرت، ذلك أن الثورة المصرية ظلت ثورة ناقصة إنحسرت، موجتها بعد فترة، ولم تتخط حدود الليبرالية الرومانتيكية وحدود الاعتزاز المعنوى بالذات، وسرعان ما انحسرت الواقعية الأدبية الجديدة، واتجهت - مع بعض الاستثناءات إلى الرومانسية، وإلى ما سمى بالمسائل الإنسانية أو العالمية، وبدلا من محاولات التأليف المحلى نجد أنه، مرة أخرى، قد اختفى التأليف المصرى أو كاد، وحل محله اقتباس أعمال المسارح الفرنسية والإيطالية الرخيصة، وظل ذلك هو الوضع المسرحى طوال الفترة التالية وحتى الخمسينات.

وبعد، هذه كانت أهم العناصر المسرحية والقيم المسرحية (الأدبية) لعروض المسرح الأدبى، ويتبقى لنا هنا أن نتكلم عن تقاليد المسرح الأدبى، التقاليد الفنية لعروض المسرحيات الأدبية.

وبداية نقرر أن العرض المسرحى كان يشتمل على الرواية التمثيلية أى المسرحية المقدمة، أى أنه تقلص إلى جزء واحد، أو فقرة واحدة من ضمن الفقرات المتعددة التى كان يقدمها عروض المسرح الخيالى.

وتشمل التقاليد الفنية لعروض المسرح الأدبى ما يلى: -

١ـ البرنامج:

اختفى الاستهلال المسرحي، الذى كان بمثابة تمهيد للمسرحية ، وحل مكانه ما يسمى بـ (البرنامج المطبوع). بدأ هذا التقاليد مع جوق جورج أبيض، عام ١٩١٢، إذ «طبع برنامج لكل رواية (مسرحية) يحوى خلاصة موضوعها.....» [٣٩] كان الاستهلال يخاطب **الأذن** الجماعية/ العامة. أما البرنامج فهو يخاطب **العين** الفردية/ الخاصة وهذا البرنامج، يساير العقلية الأدبية ، التى تعتمد على الرؤية، رؤية الأشياء، وتعتمد كذلك على التحليل التجزيئى، فهنا جُزئى الجمهور العام إلى مجموعة من الأفراد، المنعزلين، المنفصلين، إن البرنامج يتوافق تماما مع متطلبات الجمهور الجديد، الجمهور المنعزل.

٢ـ تقليد الجلوس:

التقليد الخاص بجلوس **المتفرجين**، غدا تقليداً متبعاً، منذ وجود مبنى مسرحي ايا كانت صورته، كما رأينا فى عروض المسرح الخيالى، أما فى عروض المسرح الأدبى فقد تأكد تقليد جديد هو جلوس **الممثلين**.

فى مسرحيات المسرح الأدبى، المسرح المميت، نقرأ:

أ ـ فى مسرحية «**العصفور فى القفص**»:

عزيزة: أمين بك هنا؟ بخير وازاى نينتك وأختك؟ الحمد لله. أنا كنت عندكم إمبارح، ولقيت أختك مخستكة شوية (تجلس)

(١ـ٤: صـ ٣٨).

عزيزة: (تقترب منه) يا سلام يا حسن لما تكبر المسألة

(١ـ٤ صـ ٤٠)

هكذا، يدخل الممثل ليجلس وبعد عدة لحظات (عدة صفحات فى النص المطبوع) يقف أو يتحرك أو يقترب من أو يبتعد عن شىء ما.

الباشا: (للاغا وهو داخل) اديه خمس قروش خد... (ثم) (يجلس مربعاً) تعرفى يا هانم... (١/٥ ص ٤١)

الباشا:... عاوزه بدلة اسموكنج لابنك (يتمشى فى الغرفة)

(١/٥ ص ٤٣)

بالرغم من أن الحالة النفسية للباشا، حالته الإنفعالية، لا تسمح له بالجوس وهو يتلو خطابات ترد فيها انباء وأخبار مصائب وحرائق.

ب ـ فى مسرحية «**الهاوية**»:

حكمت: (وهى داخله)اخويه أهلا وسهلا

....

يسرى: ايوه قوليلى كده امال (يجلسان) (١/٢ ص ٣١٤)

حكمت: ايوه الله (أى والله) (تصل معه إلى الباب العمومى ثم تعود)

(٤/١ ص ٣١٦)

هكذا، ظلت الممثلة والممثل جالسان، طوال هذه اللحظات، حولى سبع صفحات فى النص المطبوع، ما أن ترافقه حتى باب الخروج، تعود لتجلس فى مكانها ثانية (ص ٣١٤) حتى يصل أمين بك مع أصحابه (ص ٣٢٣) فى المشهد السادس.

ويتكرر نفس الموقف فى الفصل الثالث:

يسرى: معلهش يا أختى

حكمت: اسمع منه يارب (يجلسان). (٣/٣ ص ٣٧٩)

ثم يعود أمين فى المشهد الرابع، وبعد فترة من دخوله:

أمين: (يجلس) ادينى قعدت (٤/٣ ص ٣٨٢)

وهكذا ظلت الممثلة والممثلان جالسين طوال المشهد الثالث والرابع والخامس.

أمين: (يهم واقفا) أيه يعنى........... (ص ٣٨٨)

يسرى: طيب يا ابنى (يقوم.. ثم يخرج هو وحكمت) (ص٣٨٨)

فالقاعدة، هنا الجلوس، بصرف النظر عن الحالة النفسية/ الإنفعالية للشخصية/ الدور الذى يقوم به الممثل - وتحويل هذه الصفحات إلى زمن، دقائق، تدلنا على فترات جلوس كل ممثل داخل

كل مشهد، وكل فصل، وداخل المسرحية كلها.

جـ - في مسرحية «**صرخة طفل**»:

عطية: (تذهب إلى المرآة... تجلس) يا سلام ! ... (ص ١١١)

(وفور هبوط زهرة إلى البهو.. تتعانقان)

عطية: أهلا بك واحشتنى (تجلس...) (ص ١١١)

زهيرة: (تتناول الكرسى الثالث.. وتجلس أمام..) (ص ١١١)

كان الممثل ما أن يدخل إلى خشبة المسرح حتى يجلس لفترات تطول أو تقصر، بدلا من أن يلقى بالحوار ثم ينصرف، كما فى المسرح الخيالى، وساعد ذلك على وجود قيمة فنية مرتبطة بهذا التقليد، هى **اللامرونة**، لا مرونة الممثل مما قلل من مساحة، كمية، الفعل الممثل فوق خشبة المسرح، فعل الممثل، حركته المادية.

لقد بعدنا كثيرا عن شخصيات **موليير** وممثليه الذين كانوا نادراً ما يجلسون، وهم لا يجلسون إلا عندما يكون الجلوس ضرورة وحركة مسرحية لابد منها - صار الجلوس هو القاعدة، والاستثناء هو الوقوف، وقوف الممثل.

٣. العصرية:

إذا كان المسرح الشعبى يتناول القضايا المعاصرة بطريق مباشر، واقعى، وإذا كان المسرح الخيالى يتناول كذلك القضايا

المعاصرة بطريق غير مباشر، رمزى/ استعارى، فإن قضايا المسرح الأدبى هى قضايا عصرية، قضايا العصر الحديث، قضايا الصراع بين القديم والجديد، القدامى والمحدثين، التقليديين والمجددين.

والعصرية أو كما كانت تسمى فى مسرحيات هذه الفترة (**المودرنزم**) تعنى تناول القضايا الخلافية بين الجيل القديم (جيل الأباء/ التقليدى) والجيل الجديد (جيل الأبناء/ العصرى) أى ما يسمى صراع الأجيال وكذلك قضية تحرير المرأة والحرية الفردية/ الشخصية وغير ذلك من القضايا.

وعلى الرغم من أن معظم كتاب هذه الفترة، خلال فترات تأليفهم للاعمال المسرحية، كانوا فى سنى الشباب، إلا أنهم، كما سنرى فيما بعد، كانوا ينتصرون دائما لقيم الأباء، القيم التقليدية، القيم المحافظة، وأن ثقافتهم العصرية، ثقافة المدارس الحديثة، والاداب الأجنبية المعاصرة، لم تغن عنهم شيئا أمام شدة وقسوة التقاليد والاعراف.

قد تكون هناك مغامرة (نزوة) من الشباب، ومحاولات للتمرد أو الثورة، والاستقلال عن العائلة/ الأسرة، ولكن فى الختام سرعان ما يأتى العون من طريق الكبار، لتعود الأمور إلى نصابها. القيم العائلية تنتصر والاستقرار يستتب ويدوم، حتى أننا يمكن أن نعد

نصيحة رضوان باشا، فى «العصفور فى القفص»، للشباب الجديد بمثابة دلالة الإتجاه العام للتناول المسرحى للقضايا العصرية.

رضوان: الحمد لله. ودلوقت بقى. حيث إنكم اصطلحتم فانا لى كلمة صغيرة اقولها لك يا محمود بك أنت وأمين بك.. ما تظنوش أن حسن عمل طيب.. الظروف كانت قاسية عليه.. أنتم لسه ما تجوزتوش.. .. وادنتم شفتم بعينكوم الغلب اللى شافه حسن فانصحكم إنكم ما تتجوزوش إلا من جنسكم (فئتكم/ طبقتكم) ولا تطلعوش من خلف ابهاتكم. (٤ ـ ٦صـ ١٠٥)

وهكذا تسود القيم العائلية، وتهزم القيم الفردية.

لذا يمكن القول إن مجتمعاً مستقراً أو منسجماً قد لا يكون بحاجة ـ فى مسرحه ـ إلا إلى البحث عن الوسائل التى تعكس وتؤكد استقراره وإنسجامه، مثل هذه المسارح تميل إلى توحد الفنانين والجمهور فى كلمة **نعم** واحدة متبادلة ـ وهنا لا نجد فارقاً كبيراً بين كتابات الأجيال الشابة والاجيال السابقة عليها فالجميع يميلون إلى المحافظة والاسقرار ونقد التغير الاجتماعى.

٤ـ اللفظية (الأدبية):

إذا كانت **الشمولية** هى سمة عروض المسرح الشعبى، **والغنائية**

سمة عروض المسرح الخيالي، فإن الأدبية **(اللفظية)** هي سمة عروض المسرح الأدبي. هنا انتفت تماماً الموسيقى والشعر والغناء والألحان والطرب. صار المسرح مسرح الكملة، اللفظ، لأنه مسرح النص.

ومسرح النص هذا، المسرح الأدبي، هو ما دفع الناقد انتونين **ارتو** لطلب مسرح «ينبذ النص المكتوب، ويعتمد على لغة خاصة به هي لغة العرض المسرحي ذاته من حركة وموسيقى ورقص... أما المسرح الذي يعتمد على قصة وشخصيات وحوار فيحتقره ارتو أشد الاحتقار ويسميه **مسرح اللفظيين**.. ويرى أنه ينتمي إلى الكتب: وإنه لهذا شيء ميت.. وإنه مسئول عن أن المسرح قد تحول إلى فرع صغير قليل الشأن من فروع الأدب» (٤٠) لقد تقلص العرض الشامل، عرض المسرح الشعبي والمسرح الخيالي، إلى عرض مضمر لا يحتوي إلا الكلمة، اللفظ.

وهكذا، صار المسرح الأدبي، المسرح الذي يقوم على الدراما (الكلمة) وحدها، هو فرع صغير انتزعوه من شجرة سامقة وهي شجرة فنون العرض أو شجرة المسرح الشامل، وبإنتزاع الفرع عن الأصل حصلنا على المسرح المميت، المسرح الأدبي، مسرح تخلى عن كل شيء وتمسك بالكلمة ، اللفظ.

وبعد هذا العرض التحليلى لعناصر وقيم وتقاليد المسرح الأدبى، ومع تحول الكثير من هذه العناصر المسرحية (الأدبية)، واختفاء الكثير من القيم المسرحية وكذا التقاليد المسرحية ، ما هى السمة ، أو السمات، المميزة للمسرح الأدبى، والمسرحية الأدبية.

يرى الباحث أن سمة **الأدبية** تعني:

١ ـ مسرح يتناول قضايا عصرية.

٢ ـ مسرح شخوصه لا تزال نماذج أو أنماط ولم ترق بعد إلى الشخصية الفنية/ المسرحية.

٣ ـ مسرح يبعد تماما عن المؤثرات الشعبية، ويقع فى اسار المؤثرات الثقافية، والثقافية الغربية بالتحديد.

٤ ـ مسرح يدعى النقد الاجتماعي ولا يصل إلى وظيفة الترفيه.

٥ ـ مسرح الميلودراما والوقعية الشعبية.

وبعد، يجدر بنا هنا، دراسة العلاقة بين الإنتاج الفكرى للمسرح الأدبى، (المسرحيات الأدبية)، والبنية الاجتماعية للنظام الاجتماعى المعاصر لها. كما تبدت فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحقوقية وكذلك الفكرية والثقافية.

١ـ الفردية المتناهية:

ما كان يقوم به رئيس جماعة المحبظين اصبح الأن يقوم به عدة أفراد، لهم مهناً متباينة، تحولت الوظيفة الواحدة الشاملة، إلى عدة وظائف تخصصية، الان أصبح لدينا: صاحب الجوق، مدير الفرقة، المدير الفنى ، الممول، المتعهد، المخرج، الملحن، المطرب، المؤلف.. الخ.

ومع نمو الفردية وزيادة التخصص، لا يمكن القول بأن الطابع الشخصى أو الطابع القومى، للاعمال المسرحية قد ظهر تماما فى المسرحية الادبية. على الرغم من أن الدعوة إلى الادب القومى، الادب المصرى، كانت دعوة غالبة فى هذه الفترة دعوة للتعبير عن الشخصية القومية (الشخصية المصرية).

ولكن، يمكن القول ان، الأعمال المسرحية هنا لم تتسم بالطابع الشخصى، الطابع الذاتى للمؤلف، ولا بالطابع القومى، الطابع المصرى، فأعمال تيمور وعلام مثلاً تناقش تقريبا نفس القضايا والموضوعات، الحياة العصرية، الفتى العصرى الفتاة العصرية، الفساد الأخلاقى، الزواج غير المتكافىء.... الخ أى أن الأعمال كانت تدل على العصر، عصر التأليف، اكثر مما تدل على الشخصية، شخصية المؤلف.

٢ـ الملكية:

يقصد بها هنا ملكية النصوص المحلية، اذ غلبت المشاعية النصوص المعربة أو المترجمة، والتى كانت تظهر تحت اسم تأليف.

أ - **النصوص المحلية**: ظهرت حقوق الملكية بظهور المؤلف المحدد، المعروف، الذى تناولت أعماله مسائل وقضايا محلية وعبر عنها باللغة العامية، عامية المثقفين بالطبع، وأهم كتاب هذه الفترة محمد تيمور، إبراهيم رمزى، عباس علام، فرح انطون، انطون يزبك، إبراهيم المصرى...

ب - النصوص الأجنبية: غلبت عليها المشاعية، فقط بعد أن كان التعريب عن أعمال راسين أو كورنى أو موليير أو شكسبير، غدا التعريب من المسرحيات الفرنسية المعاصرة، أعمال ساردو وسكريب، وفيدو واوجيه ولابيش ويانيول وغيرهم. وكانت هى الظاهرة الغالبة طوال العشرينات والثلاثينيات والأربعينيات، ظاهرة الممثل/ المؤلف، الممثل/ المعرب.

٣ـ المركزية (الخطية):

والمسرحية الأدبية بإنتمائها إلى الأدب، من ناحية اللغة وإلى المطبوع، من ناحية المطبعة، بإعتبارها أدباً مطبوعاً، صارت «تتألف من كلمات تتراص فى خطوط مستقيمة وفقا لتنظيم من قواعد اللغة

تقوم على أساس التجزئة المنطقية للواقع»[٤١] صارت **الخطية**، السير فى خط واحد فقط فى إتجاه محدد إلى نقطة ما، نهاية ما، إلى مركز، هى صفة الكتابة المسرحية، فى المسرح الأدبى.

إنها كتابة تعبر عن **مركزية السلطة**، مركزية المدينة، ففى المدينة نجد أن «الشوارع الواسعة التى تلتقى كلها عند القصر أو القلعة (المركز) والاقواس التذكارية الضخمة هى طريقة مسرحية لجذب الانتباه إلى سلطة الملك» [٤٢] جذب إنتباه العين إلى نقطة ما، المركز.

وهذه الخطية ـ المركزية ـ نجدها فى:

أ ـ مسرحية «الهاوية»:

هنا نجد خط واحد، هو حياة وممات أمين بك، خط واحد يقص قصة واحدة، قصة أمين بك الوارث المتلاف، الفتى العصرى الشاب الضائع. ويكون حضور الجميع: الأم والخال، والزوجة، والصديقين مجدى وشفيق لانارة جوانب من حياته، حياته العائلية/ الأسرية، حياته الزوجية، حياته الماجنة المعربدة. لم نعد بازاء قص متعدد الخطوط، قص **بوليفونى**، نحن الآن فى وجود القص **المونوفونى** وحيد الصوت، ذى الصوت الواحد.

ب ـ مسرحية «أسرار القصور» :

محور العمل هنا سامية، الزوجة العصرية، المستهترة، المنحلة،

وخط العمل يقص حكايتها من الزواج وحتى الممات، نتابع رعونتها وصلفها واسرافها وإنحلالها، وما الزوج والأب (حماها) وزينب الفتاة الريفية، إلا تعبيرا عن حياة هادئة متزنة وقورة، حياة خلقية، هى حياة هذه العائلة قبل ارتباطها بهذه الفتاة العصرية.. وجميع الأحداث والمواقف مرتبطة بهذه الفتاة حتى إننا فى النهاية نعلم عنها، عن طريقها وعن طريق الأخرين، نعلم الكثير من السمات والصفات والسلوكيات، ولا نعلم عن الأخرين إلا ردود افعالهم لما تقدم عليه أو تفعله هى، مرة آخرى نحن بصدد القص**المونوفونى** وحيد الصوت، الصوت المنفرد

فإذا كان السرد **البوليفونى**، فى المسرح الخيالى، هو تعبير عن الجماعة المجموع، القضايا العامة، الإنسانية، فإن السرد **لمونوفونى**، فى المسرح الأدبى هو تعبير عن الفرد، الشخص، القضايا الخاصة، الشخصية.

٤ـ التجانس الفكرى:

وهو هنا الفكر المدنى، العلمانى/ الحديث، حيث اختفت تماماً المؤثرات الدينية مثل تضمين الآيات القرآنية والوعظية الدينية وألفاظ المديح النبوى/ الدينى.

لم يعد العرض المسرحى يشمل استهلال وعرض وخاتمة،

استهلال وخاتمة يظهر فيهما الأثر الوعظى الدينى من الدعاء السلطان أو الخديو وتحية الجمهور.... ويدل ذلك على الأثر الأكبر الثقافات الأجنبية، خاصة الثقافة الفرنسية، على مؤلفي ومترجمى هذه الفترة مع قلة محصولهم من التراث الثقافى المحلى/ العربى/ الإسلامى.

انه فكر مدنى، إذا جازت تلك التسمية فى مقابل الفكر الدنيى الذى غلب على مؤلفى المسرح الخيالى لقد صدق ماذكره البعض من أن موقف هؤلاء الكتاب والفنانين قد اصبح متناقضاً محيراً، فهم فى الوقت الذى ارادوا فيه أن يعبروا عن هذا الواقع انتهوا إلى الإنعزال عنه، وحين ارادوا التخلص من التبعية للتراث**العربى**، وجدوا أنفسهم يقعون فى تبعية أخرى للتراث**الغربى**. لذا كان التجانس الفكرى هنا هو تجانس ناتج عن التعليم الحديث، التعليم العصرى، فى المدارس الأجنبية عامة والمدارس الفرنسية خاصة، إنه التجانس الذى عبر عن وحدة الثقافة، الثقافة الموحدة.

٥ـ الثقافة الموحدة:

لم نعد بازاء ثقافات متعددة، ثقافات الجماعات المحلية. كما لم نعد بصدد ثقافة دينية (تقليدية) إلى جانب ثقافة مدنية حضرية (عصرية/ حديثة) بل صارت الثقافة الموحدة، هنا، تعنى الثقافة

الحضرية العصرية الموحدة، ثقافة المدارس الأجنبية عامة، والمدارس الفرنسية خاصة، إنها وحدة الثقافة الفرنسية أو اثر الثقافة الفرنسية على كتاب هذه الفترة.

نظرة واحدة على الألفاظ والاصطلاحات والتعبيرات الأجنبية، الدخيلة. وخاصة تلك القادمة من الثقافة الفرنسية تدل على صدق الراى السابق.

لم يعد للكتاب أو التعليم التقليدى هنا دور فى التنشئة الثقافية، لهذا الجيل، جيل تسعينيات القرن الماضى، وهو جيل نشأ وتثقف فى المدارس الاجنبية ليس فقط فى المدارس الحديثة/ المدينة، وكانت علاقته بالثقافة الفرنسية والمسرح الفرنسى المعاصر، علاقة حميمة، عن طريق الترجمات وعن طريق المشاهدة للفرق الأجنبية الزائرة.

وهكذا، صدر الجميع عن فكر متجانس وثقافة موحدة، مما جعل عدم وجود تباين أو تماير بين إنتاجهم شيء منطقى، فالكل هنا وكأنهم شخص واحد، مؤلف أو معرب واحد.

٦ـ الاقتصاد النقدى (الاقتصادية):

فى نهاية الفترة وبالتحديد فى ١٠ مارس ١٩٢٣ يتم إفتتاح **فرقة رمسيس** لصاحبها يوسف وهبى، تحولت الجماعة الجوالة فى

المسرح الشعبى، والاجواق التمثيلية فى المسرح الخيالى، والمسرح الأدبى، إلى فرقة نظامية يمتلكها فرد واحد، وكأنها شركة، خاصة، مشروع استثمارى فردى.

اختفى الممول وظهر **صاحب** الفرقة، وحملت الفرق فيما بعد اسماء أصحابها فرقة يوسف وهبى، فرقة فاطمة رشدى،، بعد أن كانت تحمل اسم مديرها الفنى أو مؤلفها جوق سليمان القرداحى، جوق جورج أبيض، جوق عزيز عيد... ألخ.

تحول الاقتصادى المعيشى القائم على الأكتفاء الذاتى والمشاركة فى العائد، إقتسام المحصول، العينى/ النقدى، والمعيشة الجماعية، وهو أقرب إلى الاقتصاى العائلى، تحول إلى الاقتصاد النقدى، حيث هناك صاحب رأس المال وهناك الأجور، أجور الممثلين وأجور المخرجين والمؤلفين... الخ. وهو أهم تطور صاحب ظهور الفرق المسرحية.

قبل ذلك، كما تذكر **روزاليوسف** عن جوق عزيز عيد «لم يكن عزيز يعطى ممثلى الفرقة (الجوق) مرتبات - بل قسم الإيراد على أسهم يخص كل ممثل أو ممثلة عدد من الأسهم وفى كل ليلة بعد إنتهاء التمثيل وخصم المصاريف توزع الأرباح حسب **الأسهم** » (٤٣) إنها طريقة الأقتصاد العائلى/ المعيشى فى تقسيم العائد بين أفراد الجماعة/ العائلة.

ونفس الظاهرة يذكرها **الريحاني** فى مذكراته، يقول: «وبعد أيام من عمل فرقتنا فى مسرح برنتانيا القديم رأينا الأيراد بدأ يخسع وحالة الأسهم فى هبوط مخيف، فلم يكن الدخل يزيد فى ليلة من الليالى عن العشرة جنيهات أو الثمانية، كان الجزء الأكبر منها يدفع فى إيجار التياترو والباقى يقسم على **اسهم** الممثلين فكان يخص السهم إذ ذاك ثلاثة تعريفة...» (٤٤) إنها خصائص الاقتصاد المعيشى/ العائلى.

ومع قيام الفرق المسرحية النظامية ظهر الاقتصاد النقدى الذى تمثل فى ظاهرة **الأجور**، أجور الممثلين، بدأ هذا التقليد جورج أبيض، عند إعادة تكوين جوقه عام ١٩١٧ كما تذكر سعاد أبيض «ولما التحق عزيز عيد بفرقة أبيض تقاضى (١٤) جنيها شهرياً وتقاضت روز اليوسف (١٢) جنيهاً... وكان مرتب زكى طليمات (١٢) جنيها، وعباس فارس (١٢) جنيها... وكانت هذه الأجور فى فرقة جورج أبيض فى سنة ١٩١٧ تعد أجورا سخية إذا قيست بالمرتبات الحكومية لعضو النيابة وضابط البوليس والجيش فكانت تبدأ بأقل من عشرة جنيها فى ذاك الوقت» (٤٥) ولكن يجب أن نتذكر أنها مرتبات مؤقته، ترتبط بالمواسم المسرحية ، وتفكك وإنحلال وإعادة تكوين الأجواق التمثيلية، وليست مرتبات ثابتة دائمة، كما هى فى الحكومة.

أما **فرقةرمسيس**، فرقة يوسف وهبى، فكانت أجور الممثلين بها، عام ١٩٢٣، كما يلى: (٤٠) جنيها شهرياً للأستاذ عزيز عيد، مع حصة قدرها ثلاثون فى المائة من الربح الصافى فى نهاية كل موسم، (٢٥) جنيها لبطلة الفرقة السيدة روزاليوسف، (١٥) جنيها للأستاذ حسين رياض، (١٥) جنيها للسيدة زينب صدقى، (١٢) جنيها لـ أحمد علام ومختار عثمان واستيفان روستى وسرينا إبراهيم، والباقى تتفاوت مرتباتهم بحيث لا يقل أصغر أجر عن (٨) جنيهات [٤٦] وبهذا تأكدت فكرة الأجر فى الفرقة المسرحية الاجر النقدى بدلا من الحصص والأسهم.

وبعد، كان هذا هو التيار الثالث من تيارات المسرح المصرى خلال الفترة من ١٩٢٣ - ١٩٥٦ أى حتى بدايات المسرح المصرى المعاصر، إلا أن التياران الاخران، تيار المسرح الشعبى، وتيار المسرح الخيالى ، كانا يظهران بين الحين والاخر باعتبارهما تيارات هامشية.

***

رصد الباحث - عبر أقسام هذا الفصل - التيارات المختلفة (الشعبى والخيالى والأدبى) للمسرح المصرى الحديث، وكذا العناصر والقيم والتقاليد الفنية لكل تيار من هذه التيارات، كما وضح العلاقة بين التنظيم الاجتماعى التقليدى أو الانتقالى أو الحديث،

وبين التيار الأدبى الذى ساد خلال كل تنظيم من التنظيمات الاجتماعية على حدة.

وبينت الدراسة إنه يمكن القول:

١ ـ ان **المثقف الشعبى**، خلال ثقافته العامية/ الشعبية، قد أبدع لنا العروض الظلية والعروض المرتجلة للمسرح الشعبى، حيث تناول القضايا أو الأشخاص أو الحوادث المعاصرة والقضايا العامة المباشرة، ولم يعتمد على التراث الشعبى أو الوافد الأجنبى (المترجم والممصر والمعرب) بل قدم مسرح الحياة اليومية حياة كل يوم.

٢ـ ان **المثقف التقليدى**، خلال ثقافته التقليدية/ التراثية، انتج العروض التمثيلية للاجواق العربية للمسرح الخيالى، حيث تناول القضايا الإنسانية العامة والمعاصرة غير المباشرة، وأعتمد على التراث الشعبى (حكايات ألف ليلة وليلة) والتراث العالمى (مسرح راسين وكورنى وشكسبير)، وقدم الاوبريت الغنائى الفكاهى، حيث ظهرت الوظيفة الاجتماعية، النقد، إلى جانب الوظيفة الفنية الترفيه.

٣ـ ان **المثقف العصرى**، خلال ثقافته العصرية/ الغربية، قدم العروض المسرحية للاجواق والفرق المسرحية للمسرح الأدبى، حيث تناول القضايا العصرية، لذا ابتعد تماما عن المؤثرات الشعبية (التراث الشعبى) ووقع فى آسار المؤثرات الثقافية والتراث الثقافى

الغربى، عامة، والفرنسى خاصة، واقتربت أعماله من مسرح الميلودراما والواقعية الشعبية.

الهوامش

١ ـ زكى طليمات : «فن الممثل العربى....» ص ٦٦

٢ ـ أصلان، اوديت: «فن المسرح» جـ ١ ص ١٥.

٣ ـ ارتو، انتونين: «المسرح وقرينه» (١٩٣٨) دار النهضة العربية. القاهرة ١٩٧٣. ص ٥٩ مقالة: مسرح شرقى ومسرح غربى ص ٥٩ ـ ٦٤.

٤ ـ د. عبد الحميد يونس: «خيال الظل» ص ٢٧.

٥ ـ د. على الراعى: ««الكوميديا المترجلة..» صـ ٨٦.

٦ ـ د. على الراعى: «مسرح الدم والدموع. دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية» الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣ ص ٥٧.

٧ – نفس المرجع صـ٩٢.

٨ ـ صلاح الدين كامل: «عباس علام الكاتب المسرحى» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٧ ص ١٤.

٩ ـ د. أحمد المغازى: «الصحافة الفنية فى مصر نشأتها وتطورها» (١٧٩٨ ـ ١٩٢٤) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨ ص ١٥٩.

١٠ ـ ماكلوهان. مارشال، مرجع سبق ذكره ص ١٩٤.

١١ ـ فرح انطون: «مصر الجديدة ومصر القديمة» مكتبة التأليف. القاهرة ١٩١٤ المقدمة ص ج ـ د

١٢ ـ د. عطية عامر: «مسرحية ميخائيل نعيمة» الآباء والبنون» دراسة حول اللغة والأسلوب» مجلة المسرح، العدد (٧٠)، فبراير ١٩٧٠ ص ٨٥.

١٣ ـ د. أنور عبد الملك: مرجع سبق ذكره ، هامش ص ١٨٥.

١٤ ـ د. السيد الحسينى «المدينة» ص ١٢٧.

١٥ ـ د. أنور عبد الملك: مرجع سبق ذكره ص ٣٥٤.

١٦ ـ د. السعيد محمد البدوى: «مستويات العربية المعاصرة فى مصر» دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣. ص ٩٠، ص ١١٣.

١٧ ـ فاطمة رشدى: مرجع سبق ذكره ص ١٣١.

١٨ ـ فيلار، جان: «الأعمال الشاهدة على عصرنا» (١٩٤٦) (عن أصلان، اوديت مرجع سبق ذكره جـ ١ ص ٤١٩).

* عرفت هذه الفنون الجديدة فى مصر تاريخياً كما يلى: ـ

ـ ١٨٩٦ السينما (فى الاسكندرية ثم القاهرة).

ـ ١٩٠٥ الأسطوانة (بظهور شركة أوديون للتسجيلات الصوتية)

ـ ١٩٠٨ الراديو (الإذاعات الأهلية).

١٩ ـ د. سامية أسعد: «مفهوم المكان...» ص ٩٣.

٢٠ ـ د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره، ص ٥٦، ص ٦٤.

٢١ ـ، نيكول، الارديس: «المسرحية العالمية» جـ ٢ ص ٩٥.

٢٢ ـ نفس المرجع، صـ٩٤.

٢٣ ـ سامى خشبة: «قضايا معاصرة فى المسرح» مديرية الثقافة العامة. بغداد ١٩٧٢ ص ٨.

٢٤ ـ يحيى حقى: «الريحانى هذا الوافد الذى سخر بنا» مجلة المسرح. العدد (٦٢) مايو ١٩٦٩ ص ٤٢.

٢٥ ـ د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٤٠.

* صحيفة الظاهر العدد ٥٧٠: ٤ اكتوبر ١٩٠٥.

٢٦ ـ د. نجوى عانوس: «المسرح الضاحك» ص ١٩.

٢٧ ـ د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٥٦.

٢٨ ـ بروك، بيتر: مرجع سبق ذكره ص ٦٤.

٢٩ ـ د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة» ص ٨٧.

* مما له دلالته البالغة ما يروى عن يوسف بك وهبى من أنه «كان يقرع جمهوره بين الحين والحين، حينما كان هذا الجمهور يصدر أصواتاً أثناء العرض، وينشغل عنه بأحاديث مسموعة. فكان يصيح فى هذا الجمهورصارخاً: Silence ياغنم!!» انظر: المرجع السابق. هامش (٢) ص ٨٧.

٣٠ ـ زكى طليمات: «فن التمثيل وتطوره فى المسرح المصرى» مجلة المجلة العدد (١١١)، مارس ١٩٦٦، ص ٤٧.

٣١ ـ ميليت، فردب، بنلى، جيرالد أيواس: مرجع سبق ذكره ص ١٣٥.

٣٢ ـ سعد اردش: مرجع سبق ذكره ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠.

٣٣ ـ د. فؤاد رشيد: مرجع سبق ذكره ص ٩١. وكان ذلك عام ١٩١٧.

٣٤ ـ ماكلوهان، مارشال «مجرة جوتنبرج» (١٩٦٢) عن (وارن، بول:

«السينما بين الوهم والحقيقة» (١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ ص ٩٥ ـ ٩٦).

٣٥ ـ د. ناجي نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٤٩.

٣٦ ـ نيكول، الارديس «المسرحية العالمية» جـ ١ ص ٣٠٢.

٣٧ ـ د. عبدالمحسن طه بدر: مرجع سبق ذكره ص ٤٤، ٤٦.

٣٨ ـ ديوكس، آشلي: مرجع سبق ذكره ص ٨٣ ـ ٨٤.

٣٩ ـ د. فؤاد رشيد: مرجع سبق ذكره ص ٦٣.

٤٠ ـ د. على الراعي: الكوميديا المرتجلة ص ١١١ ـ ١١٢.

٤١ ـ وارن، بول: مرجع سبق ذكره ص ٩٦.

٤٢ ـ رايلي، كافين: مرجع سبق ذكره جـ ١ ص ٢٣٧.

٤٣ ـ فاطمة اليوسف: مرجع سبق ذكره ص ٤٧.

٤٤ ـ نجيب الريحاني: المذكرات ص ٥٨.

٤٥ ـ سعاد ابيض: مرجع سبق ذكره ص ١٧٥ ـ ١٧٦.

٤٦ ـ يوسف وهبى «عشت ألف عام» جـ ٢ دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤ ص ٧٥ ـ ٧٦.

الفصل الثالث

المسرح المصرى الحديث
(الصور والقضايا والموضوعات)

عالجت الدراسة فى الفصل السابق، العناصر والقيم والتقاليد الفنية (التمثيلية والمسرحية والأدبية) لتيارات المسرح المصرى الحديث (الشعبى والخيالى والأدبى) وهنا - فى هذا الفصل - سوف يتناول الباحث الصور والقضايا والموضوعات المسرحية التى تناولتها أعمال هذا المسرح.

وبداية يمكن القول، أنه على الرغم من وجود الشروط الموضوعية لظهور مسرح قومى، من صعود الدولة القومية، وظهور الصفوة الجديدة (الجماعة القومية الجديدة) ووجود التنظيم الاجتماعى الجديد، إلا أن الحصاد النهائى فى النشاط المسرحى لم يتعد حدود الظاهرة الثقافية التى مارسها ودعمها ونشرها قلة من الأفراد رواد الثقافة العصرية والأدب العصرى، وجلهم من المثقفين العصريين.. وهى سمة لكثير من الأنشطة الاجتماعية والسياسية والوطنية والقومية التى عبرت عن الانشطار بين ما هو شعبى وما هو **ثقافى**.

وهذه الحالة من الانشطار بين ما هو شعبى وما هو ثقافى استمرت طوال فترة الدراسة، وحتى منتصف القرن الحالى، إذ «زاد الإنفصال القائم بين البرجوازية الحاكمة (الصفوة الحاكمة) الطبقة

الوحيدة التى استفادت من طبع مصر بالطابع العصرى، وبين الطبقات الشعبية (الجماهير المحكومة) التى تتخبط فى بحثها فى الايديولوجيات المتعارضة، عن الاكسير العجيب القادر على تخفيف حدة المساوىء التى تقاسى منها منذ قرون، والتى لم تحرك على الإطلاق عطف أو شفقة ولو واحد فقط من زعماء مصر. وظل هذا التمييز القديم الذى كان يضعه المؤرخون العرب القدامى بين الخاصة والعامة يحتفظ بكل معناه وكل قيمته» [1] أنها شهادة دامغة على العصر كله.

وهذه العصرية، الدعوة إلى الحياة العصرية، التى رفع لواءها العديد من الكتاب، فى مجالات الفكر والثقافة والأدب، والتى «بدت حوالى عام ١٩٣٠ وكأنها قد بلغت ذروتها وأوشكت ان تحقق انعطافاً حاسماً فى مجرى الفكر العربى، غير أن بلوغها ذروة صعودها كان ايذاناً - فى الوقت ذاته - ببداية اضمحلالها وإنحدارها. وكأن نموها وتطورها لم يخضعا لسنة النشوء والارتقاء، بل لسنة التدهور والانحطاط» [2] لم يعد هنا قدماء ومعاصرون، مجددون ومحافظون، لم يعد وجود لمعسكرين، ولم يعد هناك صراع، وإنما معسكر واحد، تحول التياران المتصارعان إلى مدرسة واحدة، يختلف افرادها إختلافا طفيفاً فى العرض لا فى الجوهر وهكذا «قدر لهذه الثورة العلمانية العقلية أن تخرج من توفيقية محمد عبده بعد وفاته (عام

١٩٠٥) وأن تعود إليها.. بعد ثلاثة عقود من السنين» [٣] لقد مر الجميع بالدورة الكاملة: التحرر، الثورة، المهادنة، ثم التواطؤ.

إذ، على الرغم من التناقض القائم بين الصفوة الجديدة المتعلمة وبين الصفوة القديمة، إلا أن تلك الأخيرة تنحدر اساساً من الأولى، وأن الأصول الاجتماعية/ الاقتصادية تلعب دوراً أساسياً فى تكوين الصفوة الجديدة طالما أن الميسورين فقط هم القادرين على تعليم أولادهم.، لذا يجب النظر إلى هذا الصراع بحذر، إذ سوف يغلب التحالف عليه، ذلك لأن هذا التحالف بين الملاك (الصفوة القديمة) والمثقفين (الصفوة الجديدة) كان تحالفا طبيعيا ومفهوما وأدى إلى سيادة قيم (الصفوة القديمة) جيل الأباء، مما يصح معه القول أن «الصفوة الجديدة قد فشلت فى أن تلعب دورا تكاملياً فى المجتمع يماثل الدور الذى لعبته الصفوة القديمة التى إنحدت منها...» [٤] وهو الفشل الذى دفع بالتسليم بالقيم التقليدية.

وهؤلاء الكتاب، كما يقول كارل **مانهايم**، لا يشكلون طبقة ولا حتى جزء من طبقة ولكنهم بالاحرى أعضاء فى شريحة **اللاطبقة** التى ليس لها موقف ثابت فى النظام الاجتماعى إذ أن المسألة تكمن فى وضعية المثقف داخل البناء الاجتماعى وهى «الوضعية التى تحددها إلى حد كبير طبيعة العلاقة بالأنظمة**الحاكمة**، وتصور هذه الأنظمة للدور الذى يجب أن يلعبه المثقف فى المجتمع» [٥] وهذا ما اوجد

ظاهرة: **المثقفون المرتزقة.**

فاذا كانت الصفوة الجديدة هي جيل جديد من الصفوة القديمة، عرفنا الدور الذي ينبغي أن يلعبه المثقف المرتزق الذي تسند إليه الصفوة الصاعدة مهمة نشر الآراء والأفكار الجديدة، التي تحمل نفس القيم القديمة.

الهوامش

(١) كولومب، مارسيل: «تطور مصر ١٩٢٤ ـ ١٩٥٠» (١٩٥٠) مكتبة سعيد رأفت. القاهرة ١٩٧٢ ص ٣١٠ ـ ٣١١.

(٢) (٣) د. محمد جابر الأنصاري: مرجع سبق ذكره ص ٢٧، ٢٩.

(٤) د. أحمد زايد: مرجع سبق ذكره ص ٢٢٢.

(٥) بريم ، روبرت: مرجع سبق ذكره ص ١٠.

الصور

بداية يمكن معالجة مجموعة كبيرة من الصور، مثال ذلك، صورة الفلاح، المرأة، الرجل، الحاكم، المحامى، القاضى، المغربى، الشامى، التاجر، العصامى الموظف، الخادم..... الخ وهى - فى رأيى - طريقة تفتيتية للنظر إلى هذا المفهوم الأدبى/ الاجتماعى، مفهوم الصورة، وهى - كذلك - طريقة ترضى بمجرد الرصد، دون التفسير أو التحليل. وتقف - ربما - عند معنى هذه الصور، لا عند دلالاتها، دلالتها الاجتماعية والفنية.

سوف تحاول الدراسة معالجة الصور التالية، فى نطاق صورة العصر، وهى:

١ - صورة العصر (الزمان، المكان، الوطن).

٢ - صورة الحياة العصرية (الفتى العصرى، الفتاة العصرية).

وهذه الصور الجزئية التى تحتويها صورة العصر، صور متغيرة الشكل، ولكنها كما سنرى فيما بعد، ثابتة المضمون، فصورة الفتى العصرى، مثلا، هى هى كما نراه فى أعمال النديم فى نهاية القرن الماضى - وأعمال المويلحى بداية القرن، وأعمال محمد تيمور فى الربع الأول من القرن. وكأن نصف قرن من الزمان لم يغير صورة الفتى العصرى، لأن منظور الرؤية، وهو منظور أخلاقى، لم يتغير.

١- صورة العصر:

أ- الزمان:

فى المجتمعات **التقليدية** يكون الإيمان بالمستقبل، وإن كان لا يختلف عن الماضى أو الحاضر ، والاطمئنان إليه وعدم الخوف منه، الخوف من الأيام. ولكن فى المجتمعات **الحديثة**، خاصة فى فترات التغير الاجتماعى السريع، نجد إنعدام الأمان فى الحاضر، وفى المستقبل.

لقد كان، من نتيجة تفكك الوحدات الاجتماعية التقليدية للتنظيم الاجتماعى وظهور الفردية، أن اصبح القلق الاقتصادى ظاهرة متزايدة، ولهذا فإن المستقبل لم يكن يعنى شيئا اكثر من التقدم فى الزمن، ولكن المستقبل يحمل فى طياته الأن مجهولا يزيد من **القلق** ويقلل من القناعة إذ أن **القناعة** المطلقة تميز الاقتصاد المغلق.

وفى رواية **«حديث عيسى بن هشام»** لمحمد المويلحى، يرد ذكر الدهر والزمن عدة مرات فهو:

البيطار: (بعد ان سمع قصة الباشا منذ البداية).. ليت القدرة التى بعثت الأمير من بعد موته نشرت معه زمنه وإعادت عصره، والا فكيف له بالعيش فى هذه الزمن؟ وما أولاه بالعودة إلى ادراج الكفن. (ص ٥٩).

إنها الحسرة على الماضى والحب له، والبغض للحاضر والخوف

منه.

الشيخ: (فى مجلس كبراء العصر الماضى)

فلا تكثروا ذكر الزمان الذى مضى فذلك عصر قد انقضى

وذا عـصـر ورحم الله **الماضى**: واعـاذنا من **الحاضر**:

واحازنا من **المستقبل**. (ص ٧١)

وهى عبارة بليغة دالة على إنعدام الأمان فى الحاضر والخوف من المستقبل.

التاجر: (فى نفس المجلس السابق)

حاشا الله أن أكون من أهل **هذا الزمن** الذين أصبحوا لا يثق بعضهم ببعض، فلا يأمن الأخ أخاه ولا الوالد ولده، ولا الصاحب صاحبه، ولا الجار جاره على درهم واحد إلا بعقود وصكوك، بل أنا لا ازال من أهل **ذلك الزمن** الذى لم يكن يتعامل فيه التجار فيه بينهم بغير الثقة والائتمان دون احتياج إلى تحرير الاوراق وتسطير الصكوك، وما يكون الاستيثاق إلا عند توهم الخيانة والعياذ بالله.

إنها مقارنة بين زمان الثقة والأمن، وزمن إنعدام هذه الثقة وذلك الأمن.

فى مسرحية **«دخول الحمام مش زى خروجه»** (١٩١٧):

الحمامى: وبس أيه الفايدة من فتح الحمام من نص الليل ولا

فيش حد يفتح علينا الباب.

نشاشيء: تعالى أنت راخر نام زيى **الأيام الوحل يحلى فيها النوم** (ص١٢)

هنا لا تجرى المقارنة بين سمات عصريين، السمات المعنوية والأخلاقية، ولكننا بصدد الأحوال المادية/ المعاشية فى عصر معين وزمان محدد، أيام وحل.

فى مسرحية **«صرخة طفل»** (١٩٢٣): نجد الاغا بشير يقرر وهو يجادل خليل أفندى:

بشير: كلا يابنى أن الإنسان مسير فى مسائل القلب بدافع فطرى حلو شهى يسوقه إلى العشق من حيث لا يدرى. ولذلك منعوا اختلاط الرجال بالنساء إلا إذا كانوا محارم... ولعمرى أنهم لعلى صواب ولا سيما فى هذا **الزمان الفاسد.** (ص١٢٢)

بشير: أنا تعلمت وقرأت: ولولا هذا لبقيت كأكثر الاغوات وغير الأغوات. وأنت قرأت علماً وأنا قرأت أدباً وديناً. وتعليم كل جوارى السراى وبناتها.. ومنهن زهيرة هانم وعطية هانم فى اخر هذه **الأيام السوداء** (ص١٢٣).

هذه هى صورة الزمان، الوقت كما يمكن أن يقال، أى العصر.

ب- المكان:

إذا كانت تلك هى صورة الزمان، فإن صورة المكان، كما سنرى، لا تختلف عنها كثيرا، والمكان هنا ليس مكاناً مادياً، أو مكاناً محدداً، ولكنه المكان المعنوى، المكان الشامل لكل الأماكن، أنه الوطن، لذا سوف يكون الحديث هنا عن صورة الوطن.

وصورة **الوطن** كما ظهرت في الأعمال المسرحية، هى صورة وطن محتل، وطن مغتصب، **وطن الآخرين**، وطن لا دور للوطنى فيه، لأنه صار وطن الأجانب. وقد يظهر الوطن هنا بوصفه مدينة، مدينة القاهرة مثلاً طالما احتلت المدينة لا القرية مركز الصدارة فى الأعمال المسرحية.

فى خلال المجادلات الصحفية حول فكرة إنشاء **الجامعة الأهلية**، اشترط أحد الباشوات (المنشاوى باشا) للمساعدة فى هذا المشروع الخيرى أن تكون الجامعة «خارج مدينة القاهرة **بلد الافيون المنزول**» [1] كان ذلك حوالى ١٩٠٥ . فاى وطن هذا.

فى مسرحية «**دخول الحمام..**»

الحمامى: ويكره تجى الفلوس.. وتبقى اشيا معدن. البلد دى اللى يخدمها بالصدق يموت م الجوع. واللى يمشى على سلوها تزهزه له الدنيا. (صـ١٦)

هذه هى صورة الوطن، وطن المزورين ونظار الأوقاف

والأوصياء، وطن يدفع الحمامى. وقد ضاقت به الحال، إلى أن يمتهن مهنة «**شاهدزور**» فى المحكمة الشرعية.

فى حوار بين **النديم** وحنفى، فى مجلة الأستاذ (١٨٩٢) نقرأ:

النديم: بقى العبارة بقت على الحديدة مابقاش عندنا صنايعية ابدا دا شىء يغم.

حنفى: الحمد لله لسا**الزبالين** منا و**الحمارة والشيالين والكيالين والخدامين والفعلة**ومساحيت الحزم **والبوابين** وشوية عطارين على كام بتاع بفتة على بعض جزارين وشوية حدادين وفروجيه وبياعين طعمية وكرشة وكحك وفول نابت وفجل وكرات.... والدكاكين اللطيفة والبضايع العال كلها بتاعت **الخواجات** وهيا اللى ماشية فى البلد. (ص ٦٧، ٦٨)

إنه وطن الأجنبى. وطن صار الوطنى فيه غريب.

فى رواية «**الشبابالضائع**» وهى الرواية غير المكتملة لمحمد تيمور، يلتقى الشاب إبراهيم يسرى وصاحب جريدة الحقائق، ويدور الحوار التالى عن الصحافة والصحافيين:

إبراهيم: لا حول ولا قوة إلا بالله **العلى** العظيم. لقد أصبحت **الصحافة** محتقرة فى أعين العظماء والكبراء والأغنياء فمن**يعولها** فى **كنانةالله** بعدهم؟

الصحافى: **كنانةالله**؛ اتسمى مصر بهذا الاسم! قل جحيم الله،
قل غضب الله قل صواعق السماء، قل قانورة البلاد. قل
ماشئت فقد الجأتنا الحاجة فى هذه البلاد لنصير كالذئاب
الجائعة تأكل بعضها بعضا ولكن يظهر لى إنك لا تقرأ
الحقائق منذ مدة طويلة. (ص ٢٠٢)

وما هذا الصحافى إلا شاباً ابتدأ عمله شريفاً ثم ختمه بسبب الناس وشتمهم كما تفعل أصحاب الجرائد الأخرى... الوطن هنا **وطن الذئاب** تأكل بعضها بعضاً. وما المدينة، رمز الوطن، رمز العصر والمدنية، ما المدينة، إلا جحيم.

فى مسرحية «**العصفور فى القفص**» يقول العمدة - الباشا محمد الزفتاوى:

الباشا: آن الاوآن ياختى. رجب باشا سقط فى الانتخاب فى
مجلس المديرية الحمد لله.. على الله السنة الجاية ينفع
انتخابى ونرجع بلدنا بعد ماقعدنا ثمن سنين فى **غلب
وعذاب احمر**. (١/٣، ص٧١)

ولذلك، كانت العودة إلى الريف، العودة إلى الطبيعة، بمثابة عودة إلى حياة الفطرة والبساطة، الحياة الآمنة المستقرة، وهى دعوة غالباً ما تلقى «صداً كبيراً فى مرحلة التحول الحضرى وإنحلال

أساليب العمل والتعامل التقليدية، واهتزاز أنماط الفكر المتوارث ودخول أساليب الحياة الغربية إلى المدن» [٢] أنه هروب من الحاضر، أو حنين إلى الماضي.*

وبحثا عن صورة الوطن، نقرأ في **ديوان حافظ** شاعر النيل:

أمة قد فت في ساعدها	بغضها الأهل وحب الغربا
فما أنت يامصر دار الاديب	ولا انت بالبلد الطيب
وإذا سئلت عن **الكنانة** قل لهم	هي **أمة تلهو** وشعب يلعب
شعب يفر من **الصالحات**	فرار السليم من الاجرب

والخلاصة هنا، أن صورة الوطن كانت صورة قاتمة: اظهرت وطناً غير سعيد، غير مستقر، غير أمن، وطناً للاخرين، للغير، للاجانب، وهي صورة ترتبط بفترات التغير الاجتماعي والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.**

وإذا كنا قد درسنا هنا صورة الوطن مكانا مطلقاً معنوياً، فإنه قد تم التعبير عن هذه الصورة مكاناً رمزياً في صورة الخمارة، مكاناً مادياً، في كثير من الأعمال الأدبية والمسرحية.

ولعل أبلغ أشارة على هذا المكان مسرحية **«مصر الجديدة ومصر القديمة»** (١٩١٣) حيث كانت الخمارة، البار، بار خريستو، هو «رمز مكاني مركزي.. استخدمه الكاتب لا ليبشر بقيام مصر الجديدة.. وإنما ليحذر من استمرار مصر القديمة» [٣] وان كنت أرى أن الكاتب

استخدم الرمز المكان ليصف مصر المعاصرة، مصر ١٩١٣، مصر العصرية، لا مصر القديمة ولا مصر الجديدة.***

فـ **(الخمارة البار)** هنا ليست رمزاً مكانياً لمصر القديمة، ولكنه رمزاً مكانياً لمصر العصرية مصر المعاصرة، رمزا يجمع **الحكايات التالية:**

١ ـ حكاية خريستو وما يجرى له ومنه.

٢ ـ حكاية المز (المظ) ابنة العيلة وابنة المدرسة التى سقطت لغلو اخلاقها فى طلب الحرية (وهى صورة الفتاة العصرية).

٣ ـ حكاية فؤاد بك والتى تقوم على قوة الارادة والنشاط والتزام الجد حتى فى حالات اللهو.

٤ ـ حكاية مهفهف باشا وجماعة الوارثين وما كانوا عليه وماصاروا إليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو (هى صورة الوارث المتلاف).

إننا هنا بصدد حكاية واحدة، لا لأنها شريحة حياة، كما يرى الدكتور **الراعى** وفيها قطبان رئيسيان يعبران عن مصر الجديدة (فؤاد بك) ومصر القديمة (خريستو)، بل لأن هناك وحدة فنية تجمع أطراف كل هذه الحكايات وهى **وحدة الفوضى** الأخلاقية (إذا استعرنا التعبير السابق قوله عن هنرى الرابع) التى تجمع بين جميع الشخوص: خريستو والمز وفؤاد بك ومهفهف باشا، يرمز لها

رمز المكان المركزى، البار، والبار هو الوطن، هو مصر.

فى «حديث عيسى بن هشام» يرد ذكر الحان والمرقص، وهى أماكن رمزية للوطن المعاصر، الوطن العصرى، رواد هذه المكان هم فتيان العصر ورموزه، تقرأ فى الحديث:

> الصديق:.. وهؤلاء الذين تراهم جلوساً فى هذا المستنقع الوبىء والمرعى الوبيل، يقضون فيه ليالى الشهر تباعا، وشهور العام ردافًا، لا تتوهمنهم من أسافل القوم، ولا من ادنياء الناس، بل فيهم الكبير والأمير.. والسرى والوجيه انظر عن يمينك إلى هذا الجالس بين أطرافه جلسة الكبرياء، فهو أحد ابناء الأمراء، مات ابوه وترك له أموالاً جمة، فالتف حوله قرناء السوء من أهل البطالة والفراغ... (ص ٢٣١ ـ ٢٣٢).

هنا، لا يتم نقد الحياة العصرية، ولكن يتم عرضها، تقديمها، حياة الاباحية والترف واللامبالاة، حياة الموظفين والحكام الصغار والورثة والأعيان والعمد، حياة المعاون والمحامى والوكيل... الحياة العصرية. هنا يرتفع الرمز، ليحل محل الوطن، ويكون الرمز المكان وكأنه استعارة للوطن المعاصر.

٢- صورة الحياة العصرية:

أ- الفتى العصرى:

صورة الفتى العصرى من أكثر الصورة التى تطالعنا فى الأعمال الأدبية (الصحفية) والأعمال الفنية (الروائية والمسرحية). وهى صورة لا تنتصر للشباب ولا للعصرية بالرغم من أن كتابها، فى غالبيتهم كانوا من الشباب العصرى. فلا اشادة بالقيم العصرية أو الاخلاق العصرية أو السلوك العصرى، بل إدانة لها ودمغ لها، وخاصة من الناحية الأخلاقية، اما من الناحية الاجتماعية فإن سمات اللامبالاة واللامسئولية هى ابرز سمات الفتى العصرى.

عند عبد الله **النديم** نرى صورة مبكرة لهذا الفتى العصرى فى مقالته «عربى تفرنج» حيث يصف شابا من صميم الفلاحين علمه أبوه ثم أرسله ليتم ثقافته فى الخارج، وعندما عاد الابن نراه يتعالى على أبيه ويستهجن عاداته، إذ يقبله على المحطة، يقول زعيط وهو اسم الابن - لابيه معيط:

زعيط: سبحان الله عندكم يامسلين مسألة الحضن دى قبيحه جداً.

معيط: أمال يا ابنى نسلم على بعض إزاى.

زعيط: قول **بون اريفى** وحط أيدك فى ايدى مرة واحدة وخلاص.

معيط: لهو يا ابنى أنا باقول منيش ريفى.

زعيط: موش ريفى. ياشيخ انتم يا ابناء العرب زى البهايم.

وهى صورة مبكرة (١٨٨١) لما كان يحدث ويتكرر فيما بعد جيل الأباء غير المتعلم الجاهل، يرسل جيل الأبناء لنيل أعلى الشهادات العلمية فى الداخل وفى الخارج، وجيل الأبناء الذى يعود وهو كافر بكل القيم والعادات والتقاليد القديمة.

وبعد عدة سنوات، فى عام ١٨٩٢، نرى **النديم** يتناول الفتى العصرى فى مجلة «الأستاذ» بالنقد والتقريع، ويقول عن الوارث المتلاف، وهو احد صور الفتى العصرى، على لسان المعلم حنفى:

حنفى:... الولد ينفرد للقمار والسكر والتحشيش والبيوت التلفانة وحواليه شوية عفاريت من اولاد حياك الله اللى كل يوم فى حال يفضلوا يغروه بحيلهم الغريبة، ان **شخ** يقولو له عفيتم وان **أكل** يقولو له بالشفا والعافية وأن **زعل** لا بأس عليك وان **نام** نوم العوافى وان **صحى** صح نومك وان **مشى** اسم الله عليك وان **قعد** بسم الله ما شاء الله وان **اتكلم** **تبارك** الخلاق العظيم وأن **لعب** **لعبة** عينى عليك باردة وان **حشش** اما فتوه وان **سكر** براوه عليك وان **لعب** القمار ياما أنت واعى وأن **نام** على حجرهم ياتوتو عليك وهو غرقان فى بحر الغفلة حتى يصبح حاله عبرة. (ع (٥) ص ١٠٨).

أما الفتى العصرى، شباب هذه الأيام كما يراهم النديم، فهم كما يذكر على اسان بهية وهى تخاطب صديقتها شريفة.

بهية: اهو والواحدة ماشية تشوف دى الجداعالمايصين
والمسبسبين شعرهم زى قصة النسوان، واللى عاوج طربوشه
على عينه واللى كابب لو ازازة ملكة على هدومه وماشى يطلع
لدى ودى واللى ماسك له شوية ورد فى أيده وكل ما يقابل
واحدة يقول لها تشمى يختى واللى معاه حبه ملبس وكل ما
يشوف عيل مع واحدة يديه شوية لاجل أمه تكلمه. وأن وقفت
الواحدة فى السوامر (السامر) تتفرج يبقى الجدع دا ينحك
فيها والراجل دا يتمحك فيها ودا يجى وراها ويقف ودا يفضل.
يغمزها ويعلب لها حواجبه. (ع (١٧)، ص ٣٩٦).

وهى صورة فاضحة لفتيان العصر، حيث لا شهامة ولا مروءه ولا نخوة، حيث لا مسئولية ولا هدف ولا مستقبل.

وفى اخريات القرن الماضى القرن، التاسع عشر، نجد فى «حديث عيسى بن هشام» نفس الصورة تتكرر، صورة الفتى العصرى ومن خلالها صورة الوارث الملتاف:

[وبينما نحن فى هذا الحديث اذا بشابين رشيقين رقيقين قد اقبلا يخطران فى مشيتهما، والطيب ينتشر فى الجو من اردانهما، وهما يصعران خديهما كبراً واختيالاً، ولا يلتفتان إلى من حولهما تيهاً وأعجاباً، أحدهما يشق الهواء بعصاه، والثانى تلعب بالنظارة يداه، فشخصت إليهما الأنظار، وتحولت نحوهما الأبصار والحاجب

من أمامهما يدفع الناس من طريقهما، حتى وصلا إلى باب النائب فقام لهما عن مجلسه وأمر ارباب القضايا أن ينصرفوا من حفضته، واشتغل الحاجب بسحبهم وجرهم وطردهم ونهرهم، واشتغل النائب بطى المحاضر ورفع المحابر، حتى خلال لصاحبيه من كل شغل وعمل]. (ص ١٨).

وقد يكون صدور هذا النقد اللاذع لفتيان العصر من الجيل السابق أو جيل الأباء، كما ورد عند النديم والمويلحى شيئا مقبولاً ومنطقياً، لأنه من طبائع الأمور نقد الجيل الماضى للجيل الحاضر، كما نرى فى بلدان كثيرة وحالات عديدة.

ولكن النقد اللاذع استمر فى الكتابات المسرحية التى قدمها شباب المسرحيين، فلم تختلف كثيراً صورة الفتى العصرى، عندهم، عن مثيلاتها عند الجيل السابق عليهم، ورأينا فى العقدين الأول والثانى من القرن الحالى تكرار لنفس الصورة التى ظهرت فى ثمانينيات وتسعينيات، القرن الماضى.

فى مسرحية «**العصفورفىالقفص**» (١٩١٨) ظهر أمين بك، مثال **الوارثالمسرف**: كما يذكر المؤلف فى قائمة أشخاص الرواية، وهو يطالعنا فى المشهد الثالث من الفصل الأول: مثاا، للفتى العصرى، فور دخوله يقول:

أمين: بنجور حسن بك.

حسن: بنجور

أمين: اوه بنجور محمود بك كومون سافاه؟

محمود: بخير.. وأنت؟

أمين: كوم سى كوم سا......

أمين: (يشعل لنفسه سيكاره) لكن أنا نسيت أوريكم البدلة الجديدة (يخلع البالطو) بص يامحمود بك كويس، بالله عليك تاخد بالك يعنى البدلة تمام ولا لأ؟

محمود: جميلة جداً.

....

أمين: (هازئاً) دى آخر موضة ياعبيط. خدوا بالكم تانى من الياقة ياسلام دانا عملت لها خمس بروفات ولسه برضه.

حسن: اظنك عملتها عند دليا.

أمين: لا مفصلها عند ريبو.

أمين: (منفرداً يذهب وينظر للمرأة ثم يقول بعد أن يتمشى قليلاً) البنباج اتعوج جهة اليمين (ينظمه) ايوه دلوقتى بقى تمام. والمنديل طلع اتنين سنتميتر زيادة عن اللازم (يصلحه) دلوقت بقى تمام. شىء جميل. اهو كده القيافة ولا بلاش.

(صـ ٣٣ ـ ٣٥)

إنه الانشغال بالذات، الانكباب عليها؛ أنها النرجسية والفردية

المتناهية: أى «التركز حول الذات أو اعتصار الذات، واحيانا أيضا الافتتان بها. ويتبع ذلك تراجع الإهتمام بعالم الواقع وتقلص القدرة على رؤيتـه تحت شـروطـه، أو رفض الرؤية» [٤] إنها مشكلة فتيان العصر. جمعيهم الوارث وغير الوارث.

فى مسرحية«**الهاوية**» (١٩٢١) نجد المؤلف يصور أمين، الزوج الشاب؛ نموذجاً لمدعى العصرية، الذين يتوهمون وهم يأخذون ببعض المظاهر السطحية للمدنية الحديثة، أنهم: اصبحوا أيضاً يحملون خلاصة هذه الحضارة المعاصرة، نتعرف على طيشه ونزقه ورعونته.

أمين: (يدخل وهو يشد رتيبة من ذراعها **وهى** تمتنع حياء، أما هو فيشدها بلطف وهو يقول لها) باشيخه قلت لك ما تتكسفيش (ثم يجد نفسه معها فى المسرح فيترك يدها ويقول لصاحبيه) أقدم لكما الست بتاعتى رتيبة، صديقى شفيق بك صديقى مجدى بك.

شفيق: تشرفنا.

مجدى: تشرفنا

أمين: (لرتيبة سراً ولكن صوته مسموع من صاحبيه) هيه زال الكسوف؟

رتيبة: (بحياء) ياسلام.

شفيق: لا خشو أيه بقى. الهانم مش لازم تختشى منا ابدا. أولاً
أحنا آصدقاء أمين بك، وثانياً أمين بك صديقنا واحنا طول
عمرنا زى الأخوات.

مجدى: معلوم.

أمين: ما هو أنا بقول كده. والله أنا اعتقد تماما أن مركزى
عندكم زى مركز الأخ الشقيق تمام.

مجدى: والله يمكن اعز كمان.

شفيق: كده برده (١٠/١: ص ٣٢٩ - ٣٣٠)

وفى **أمين** تجتمع صورة الفتى العصرى وصورة الوارث المتلاف الذى «ورث ملكيات زراعية كبيرة.. ثم استند إليها ليؤكد ذاته من كل سبيل، ويمارس ما يعتقد أنه مضمون الحرية ومظهرها معاً.. فهو ينفق عن سعة على ملذاته: شم الكوكايين والشرب، والخلان، والعشيقات.. وهو يعلن أنه لا أمه ولا خاله لهما أدنى حق فى التدخل فى شئونه، أو حتى مجرد نصحه.. وهو ينتقى زوجته بنفسه، ويرفض كل الرفض أن ترشح له أمه عروساً غيرها، فتوافق الأم - على كره منها - على نواجه من امرأة عصرية.

مسرحية **«مصر الجديدة ومصر القديمة»** (١٩١٣) نجد المؤلف يصور مهفهف باشا وجماعة من الوارثين وما كانوا عليه وما صاوروا إليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلاً، أنه

ينتمى إلى عالم الفساد الشامل لا يهمه من الدنيا الا الطعام والشراب ولحم النساء، ولا يتأثر بشيء ولا تهزه أية مثاليات، أنه نتاج العالم الأرضى الواقعى، يدور الحوار التالى بينه وبين صباح باشا:

صباح باشا: مازالت نفسك خضراء ياباشا.. أما فى نيتك أن تتزوج بعد طلاقك؟

مهفهف باشا: ربما. إذا وجدت زواجاً يرضينى.

صباح باشا: وما الزواج الذى يرضيك؟

مهفهف باشا: أربع أو ثلاثمائة جنية فى الشهر على الأقل.

إنه صورة الوارث المتلاف وقد تحول، أو فى طريقة إلى أن يتحول، إلى **بلطجى** يعيش على أموال النساء، ثروات الزوجات.

كانت النهاية المحتومة للفتى العصرى: الافلاس، المرض، الموت وهى القاسم المشترك فى الكثير من الأعمال الأدبية والفنية لهذه الفترة، يموت أمين فى (الهاوية) وتموت سامية. وهى نموذج/ صورة للفتاة العصرية، فى (أسرار القصور). كان الموت هو الحل هو خاتمة المطاف، وذلك لإنعدام البديل، فى المجتمع المهزوم.

كان **الموت**، هو اقصى ما يستطيع أن يقدمه الكاتب فى هذه الفترة! وفيما بعد فى فترة **الميلودراما**: مليودراما فرقة رمسيس، كان **الانتحار** هو الحل، الحل الوحيد لغياب البديل أمام المدافعين عن الحياة العصرية.

توهم هذا الجيل، جيل الفتيان العصريين، أنهم قد حطموا كل رموز العهد القديم وتقاليده وعاداته وسلوكياته، ولكنهم كانوا واهمين، إذ لم يتحطم شيئا، وظل البناء الاجتماعى راسخاً مستقراً، وان كان التنظيم الاجتماعى قد تحول وتغير وتبدل.

ب- الفتاة العصرية:

صورة الفتاة العصرية من أكثر الصور التى نطالعها فى الأعمال الإدبية (الصحفية) والأعمال الفنية (الروائية والمسرحية). وهى صورة تتعرض لكثير من النقد، خاصة النقد الأخلاقى، والادانة.فهى **فتاة** مستهترة، منحلة، لا مبالية، وقد انسحب هذا الرأى على صورة **المرأة** كذلك، فهى - فى هذه الفترة اما غانية أو خليلة أو ساقطة.

تأخر ظهور صورة الفتاة العصرية، عدة سنوات بعد بداية ظهور صورة الفتى العصرى، فى أدبيات هذه الفترة، فترة الدراسة.

فى مجلة **الأستاذ** (١٨٩٢) من خلال ذكر التعليم العصرى، أو التعليم المدنى الحديث، فى مقالة **«مدرسة البنات»** تقول نفيسة لذاكية:

نفيسة: أنا فى المدرسة.

ذاكية: تتعلمى ايه فى المدرسة يا أختى.

نفيسة: اتعلم الكتابة والقراءة **الفرنساوى** والخياطة **والبيانو**

وعندنا ناس يتـعلمـوا **الانكليزي** وناس يتـعلمـوا **الرقص** الافرنجي.

ذاكية: طيب دول لبسوا الالافرنكة وطلعوا في السكة بهدوم البيت زي ستات الافرنج واحنا يللي ما نطلع من بيوتنا إلا متغطيين ولا نجتمع بالرجالة الغرب ولا نروح **تياتروولاباللو**......

نفيسة: آهو من ضمن **التمدن الجديد**. (ع١١ ص ٢٤٦).

وفي **«حديث عيسى بن هشام»**، صورة أخرى للمرأة العصرية هي صورة الخليلة التي هي عندهم (فتيان العصر) كالحليلة، يلاعبها وتلاعبه ويغازلها وتداعبه. وهي الفتاة العصرية التي ضلت طريقها لتحررها وسفورها وصارت متاعاً مشاعاً بين شبان العصر تتداولها أيديهم في البارات واللوكاندات والخمارات.

وفي مسرحية **«مصر الجديدة ومصر القديمة»** تجمع **المرأة** بين فتاة العصر والمرأة الخليلة اذ هي ابنة العيلة وابنة المدرسة، التي سقطت لغلو أفكارها في طلب الحرية.

في مسرحية **«أسرار القصور»** (١٩١٥) تقابلنا الفتاة العصرية، أو المرأة العصرية، في شخص **سامية** ابنة الباشا ذات التربية الافرنجية والتي يتزوج منها حليم الشاب المتعلم تعليماً عالياً، ويكون أن تسقيه كئوس العذاب ألواناً، تتخذ لها عشيقاً: شاباً رقيعاً اسمه

عبد العزيز، وتبرز الأموال تبذيراً وتوقع حليم فى ورطات متتالية، أنه التبذير والسفاهة والاستهتار، إضافة إلى الإنحلال الأخلاقى، أهم سمات فتاة العصر.

وربما تتضح صفات سامية تماما اذا استمعنا إلى الخطبة التى ألقتها **زينب** الفتاة الساذجة الطيبة إذ تقول بعد أن ذهبت وراءها إلى منزل عبد العزيز، عاشق سامية:

زينب: هل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تغوى النساء، هل من الاداب أن تدخل البيوت دخول الذئب حظيرة الغنم... هل من الآداب أن تنتهز فرصة غياب رجل شرفك بصداقته وأعلى مقامك بصحبته، فتسرق زوجته وتنتبذ بها مكاناً منفرداً تتعاطيان فيه كأس غرامكما. (١٢٦ ـ ١٢٧).

والفتيات العصريات هن من قال عنهن الكاتب الفرنسى فيكتور **مارجريت** فى كتابه: «**صوت مصر**»: إنهن اوربيات بل قل فرنسيات فى طريقة تفكيرهن، هكذا تبدو **نساء الطبقة الراقية المصرية**»[٦] نساء وفتيات الطبقة الرقية المصرية، صفوة الجماعة القومية الجديدة، التى قدمت لنا ـ فى المسرح ـ سامية ورتيبة وزهيرة فيما بعد.

فى مسرحية «**الهاوية**» (١٩٢١) تجمع **رتيبة** بين صورة الفتاة العصرية، وصورة الزوجة الخائنة، مثلها فى ذلك مثل سامية

تسمرىء ماتفعله، بل وتجاهر به، ورتيبة تنقذها الصدفة البحتة.

في بداية العمل نتعرف على صورة رتيبة على لسان حكمت هانم ويسرى باشا:

يسرى: ... طيب والست بتاعته بتقول أيه؟

حكمت: الست بتاعته سايبها تهوى، هو أنا كان عشمى فى الجوازه دى ياخويه دنا كان بدى آخذ له بنت ناس من مقامنا متعلمة ومتربية.

....

يسرى: ايوه لكن لازم الواحد يحاسب فى الحاجات دى. أحنا اتربينا **تربيةجنس** تانى، عمرنا ما شوفنا**البهرجة** ولا الدلع ولا الزينة ولا الاحمر ولا الأبيض ولا حاجة من دى. أحنا ناس بناتنا متعلمين ومتربين يقضوا وقتهم فى شغل بيتهم وفى تربية ولادهم، مش **فى** شيكوريل وسمعان والجزيرة ومصر الجديدة والتياترات ذى مراة ابنك.

(٢/١١ ص ٣١٥ ـ ٣١٦)

البهرجة واللامسئولية والجرى وراء الموضة تلك هى سمات فتاة العصر.

ويقدمها لنا المؤلف ـ محمد تيمور ـ فور ظهورها فى المشهد الثالث من الفصل الأول، إذ يقول عنها: (داخلة مرتدية ملاية (ربما

يقصد زياً معيناً) على أخر زى وحذاء انيقاً وجوارب حريرة خفيفة النسج، مثال المصرية المتبهرجة مع شىء من الخروج).

ولكن يجب أن نلاحظ أن **رتيبة**، غير سامية، فهى تدافع، فى لحظة المواجهة مع زوجها أمين بك، بإنها وحدها، غير المسئولة عما حدث، تقول:

رتيبة: عمرك ماخلتنى اشعر بانك جوزى. صحيح أنا كنت طايشة وماكنتش عارفة اقدر **حق** الزوجية . لكن ربنا مادنيش زوج يورينى **الواجب**. كان واجب عليك أنك تهدينى بدال ما تسيبنى اهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر.. وتعمل كل حاجة تحط بشرفك وبقيمتك.

أمين: وانت.. وأنت. كنت بتعملى أيه؟... أنا كنت بسكر ويلعب قمار وحضرتك كنت فين؟؟ كنت كل يوم فى الدكاكين وفى الفسح. وبالليل كنت فى **التياترات**. كل وقت كنت تقضيه بره البيت عمرك ما عرفت الواجب عليك. عمرك ماعرفت مقام جوزك. عمرك ماعرفت قيمة شرفك. عمرك....

رتيبة: كان واجب عليك **يازوجى العزيز** أنك تعرفنى كل الواجبات دى.. أنا **ست** ضعيفة عرضه لكل شىء لكن انت زوجى **راجل** تفهم وتعرف. كان واجب عليك تهدينى... لكن ماعرفتش شفيق لا فى الدكاكين ولا فى الجزيرة ولا فى مصر الجديدة ولا فى

التياترات، عرفته هنا فى بيتك وقدام عنيك، لا ومين اللى قدمنى له. حضرتك زوجى العزيز اللى شايفاه قدامى دلوقتى يبكى على شرفه وعرضه. (٨/٣: ص ٤٠٢ ـ ٤٠٣)

لم تسقط رتيبة، ولم تنتحر، ولم تجهض وليدها (مثلما كان الأمر مع سامية) بل تماسكت ودافعت عن موقفها وحاولت تقديم تفسير عصرى (اجتماعى / عائلى) لذلتها وغوايتها. وهذا تغير واضح فى صورة الفتاة العصرية، تغير يدل على «اصالة معدن فتاة الجيل الجديد، على الرغم من كل عيوبها واخطائها الطارئة، ويرمز إلى أن جولاتها القادمة ستكون اسد اتجاهاً وأكثر اتزاناً.» (٧).

هذه هى صورة الفتاة العصرية، وهى تعكس سمات كل تغيير يأتى على مصر من أعلى إلى اسفل. فقد بقيت طبقات النساء مختلفات: **طبقة** تثقفت بالثقافة الفرنسية وتتعلم تعليماً خاصاً، **وطبقة** ـ وهى أغلبية الشعب ـ باقية على جلهلها وكفاف معيشتها لا تدرى ما يجرى حولها من تطور وتحسن.. فأصبح فى مصر طبقتان من النساء طبقة الأغنياء **المتعلمات** غير السافرات، وطبقة **الفلاحات** السافرات أحداهما تتميز بالبدع والتزين والأخرى بالجد والنشاط... وبين هاتين الطبقتين نشأت طبقة **نسباءاسرالموظفين**: من رجال الأزهر والعلماء والموظفين لذا يجب أن نتذكر ان الفتاة العصرية هى قله تعبر عن الفئات العليا للمجتمع المصرى.

ولما كانت **المدينة** هى محور المسرحيات فى المسرح الأدبى، كانت الفتاة العصرية، هى فتاة المدينة، نموذج: عملت الطبقات العليا والمتعلمة على احتذائه وهو **النموذج الأوربى** الذى حاول أن يحرر عاطفة المرأة وارداتها فى الخطبة والزواج، أى أن الفتاة العصرية هى نتاج تقليد تربوى/ اجتماعى غربى قد يتوافق مع بيئته التى نشأ فيها. ولكنه لا يناسب البيئة المصرية.

وفى نهاية فترة الدراسة عام ١٩٢٣ طلعت علينا صورة جديدة من صور الفتاة العصرية ، الخليلة أو المرأة الساقطة، صورة الغانية أو البغى.

كانت مسرحية **«غادة الكاميليا»** التى قدمتها فرقة رمسيس هى بداية النهاية لسلسلة من الأعمال التى عالجت روايات **البغايا** الشهيرة بين دوائر المثقفين المطلعين على الاداب الغربية،.. وكان موضوع المرأة الساقطة أو الضحية أو الغانية الشريفة في مقدمات الموضوعات الاثيرة الجذابة فى الادب المقتبس والمعرب والمستوحى من الغرب وربما كان لغياب المرأة عن ميدان الحياة الاجتماعية أن يدخل موضوع المرأة إلى الأدب الروائى أولاً من هذا الباب، أو كما قال **يحيى حقى** كان موضوعاً محبوباً لجماعة المؤلفين والكتاب وهو المرأة البغى، فلست تجد شاباً يبتدىء فى الأدب إلا

ويكتب عن البغى... ولا ننسى أشهر بغى (لادام أو كاميليا) (غادة الكاميليا ـ مرجريت جوتيه) وهى قصص تعالج ظاهرة الحظايا المترفات أو بنات الهوى الراقيات اللاتى كن من مظاهر المجتمع البورجوازى فى القرن الماضى فى فرنسا وفى مصر الحديثة كذلك «فمن هذا الباب يدخل ابناء البورجوازية الثرية ميدان الجنس واللهو، بل هم يتبـارون على الحظوة عند أجمل الحظايا، ومن ثم كانت الحظايا المترفات اللائى يعشن فى بذخ ويترددن على المراقص ودور التمثيل ويقتنين المركبات والخيول والخدم، وأن كن اجتماعياً في النهاية فى مرتبة الساقطات... من ظواهر المجتمع البورجوازى» [8] المجتمع الحديث.

وأخيرا **تطالعنا** زهيرة فى مسرحية « **صرخة طفل** » ١٩٢٣ نموذج غريب لصورة المرأة العصرية ، التى تسير بوعى وارادة منها ، فى طريق السقوط لولا عناية الاغا ، المعلم السابق لها ، عنايته وحرصه عليها ، ربما حباً فى اختها عطية اولا .. واخيرا وليس شفقة عليها هى.

وزهيدة **فتاة** من اسطنبول تبنتها امرأة قسطلى باشا .. وهذا الاستقدام من عاصمة الدولة العلية، إلى القاهرة، يستحدث بطبيعة الحال اختلافاً واضحاً بين بيئتين يولد ضروباً من الاستعلاء والشعور بعدم الانتماء الكامل للبيئة الجديدة، وهى فى المسرحية

زوجة لكنها في الوقت نفسه متمردة على نفسها وعلى زوجها، وعلى تقاليد المجتمع وتعاليم الدين. يضاف إلى ذلك أنها بحكم الإطار الاجتماعى الذى تتحرك فيه لا تقوم بعمل ما، أى أنها من طبقة الفارغين تماما، ولم تلق من العلم الا القشور. ولم تأخذ من الحضارة الغربية إلا المظاهر مع المبالغة فيها، ويضاعف من تأثير الفراغ فى شخصيتها أنها عاقر، وأن زوجها مشغول عنها بعمله، هنا لم تقدم لنا زهيرة بوصفها فتاة عصرية مستهترة أو منحلة أو خارجة عن المألوف، هكذا وبلا سبب، بل حاول المولف، **إبراهيم رمزى**، تبرير أو تفسير ذلك بكونها عاقر فارغة، ويكون زوجها مشغولا عنها، ويبدو ذلك فى تهكمه وسخريته منها.

وفى البداية تدهشنا زهيرة بحديثها الصريح مع اختها - بالتبنى - عطية - إذ تقول رداً على سؤالها:

زهيرة: لقد تمادى هذه الأيام. واخذ يقول كلاماً وقحاً يلبسه ثوب المزاح والضحك، ولكننى اعرف أنه يجد ويعنى كل ما يقول، بل وأكثر من ذلك يتعمد أن يؤلمنى.

عطية: كيف.

زهيرة: هذا البيت ليس إلا بنسيون فى نظر على بك: لا يأتى إليه إلا ليأكل وينام، وإذا كان لديه وقت فراغ دخل مكتبته واغلقها عليه ليقرأ ملفات القضايا ويكتب مذكرات لا تنتهى. وما أنا

ولا من معى فى البيت ألا نزلاء مثله لا علاقة له بنا.

....

عطية:... الذى أراه يا اختى أن تعودى نفسك هذه الحال ولا تكثرى من التفكير فيه.

زهيرة: والله أنا لا أفكر فيه ابداً. لقد زال حبه من قلبى دفعة واحدة وما دام أنه لا يهتم بى ويريد أن يتركنى فريدة كالزهرة التى تنبت فى هذه الصحراء (تشير بيدها) تحيا وتموت لا يراها أحد فأنى سأبحث عمن يشتهى شم عبيرى.

عطية: (إبتسام إنكاره) وى! وى!

زهيرة: إلا تصدقينى؟ أنا أقول لك الحق.

عطية: أى حق هذا؟ اتجرئين

زهيرة: هه (تهكماً) اجرؤ؟ لقد انتهيت من ذلك بل وجدت الذى يحبنى ويموت فى غراماً. (ص: ١١٠ ـ ١١٢)

إن زهيرة، صورة الفتاة العصرية، تقدم لنا نزعة المرأة إلى تحرير ذاتها من هذا الحريم ومن الانعزال، وأن كانت لم تتأهل للحرية وإحتمال مسئولياتها ولم تحقن ذاتها بالعلم والخبرة ولم تتعرف الصالح من التقاليد والأخلاق، أنها صورة الرعونة واللامسئولية.

الهوامش

١ ـ رشيد رضا: «تاريخ الأستاذ الأمام جـ ١ ص ٩٤٧ (عن د. سامية حسن إبراهيم: «الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور ١٩٠٨ ـ ١٩٢٥» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥. ص ١٩)

٢ ـ د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٩٦.

* يجب ملاحظة صورة **الريف** فى **المسرح الشعبى**: مأساة الفلاح عوض، حيث هى صورة واقعية، الريف فيها قطعة من الفساد والرشوة والمحسوبية والظلم الاجتماعى، وبين صورة **الريف** فى **المسرح الأدبى**، حيث هو حياة الفطرة والبساطة والبراءة والطهر. وربما كانت رواية «زينب» مفتتح هذا التقليد.

** يرى **جون دانبى** فى كتابه «مذهب الطبيعة عن شكسبير» (١٩٤٩)، أن مسرحيتى «هنرى الرابع»: «تصوران أمة تفككت إلى مجموعات يطرد بعضها بعضا البلاط والحانة والمنشقون وأعيان الريف القلقون، تدفعهم جميعا الانتهازية وعدم الشعور بالمسئولية والاحباط والشجار على الشرف. ولا تجمعهم رابطة إلا قلق الجميع. فانجلترا كما تصورها مسرحية هنرى الرابع ليست سعيدة ولا محكومة بنظام مثالى، بل هى تزخر من ناحية بالمواخير وعصابات اللصوص، وتجار يخرج عليهم قطاع الطريق، وقضاة فى حيرة وإحباط ، وفلاحين تعساء .... وعلى الجانب الآخر هناك **قطيع الذئاب** من الفرسان والخيانة». انظر مقدمة أ. ر. همفريز لطبعة اردن «الملك هنرى الرابع» جـ ١ وزراة الإعلام، الكويت ١٩٨٦ ص ٣١ ـ ٣٢.

٣ ـ د. على الراعى مسرح الدم والدموع ص ٨١.

* فى مسرحيتى **هنرى الرابع** قد يخيل إلينا أن **الحبكتين** متقابلتين: **البلاط** مقابل **الحانة** و**النبلاء** مقابل **العامة** والطاقة والنشاط مقابل الكسل والخمول والجدية مقابل الهزل.. إلا أن مزيدا من الدراسة والتأمل ـ ترينا **الوحدة** المسرحية وهى **وحدة الفوضى الأخلاقية** مما يجعل منها الأرض الخراب بالنسبة للعصر الايزابيثى «المقدمة السابق ذكرها ص ٢٣، ٣٢.

٤ ـ د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ٥٦.

٥ ـ د. على الراعى: مسرح الدم والدموع» ص ١١٥.

٦ ـ مارجريت، فيكتور: «صوت مصر» (١٩١٨) باريس ص ٥٨ (عن د. كوثر عبد السلام البحيرى: مرجع سبق ذكره هامش (٥٨ ـ ص٤٠).

٧ ـ عباس خضر: مرجع سبق ذكره ص ١٧٤.

٨ ـ د. ناجى نجيب: مرجع سبق ذكره ص ١١١ ونظرة إلى **حديث** عيسى بن هشام تطلعنا على أن هذه الظاهرة كانت موجودة وربما متفشية بين ابناء الذوات والأعيان فى نهايات القرن الماضى.

القضايا

لن يدرس الباحث هنا كل القضايا التى اثيرت خلال فترة الدراسة ، ولكن سوف تكتفى الدراسة ببحث القضايا الاجتماعية التى اثارتها التغيرات الاجتماعية التى اصابت المجتمع المصرى.

ويقصد بمفهوم القضية (Problem) المسألة أو المشكلح التى اثارت كثيراً من الجدل والخلهف بين فئات اجتماعية مختلفة، أو بيه مجموعات اجتماعية متباينة: وتناول^ها الأقلام والصحف واثيرت فى المحايل الاجتماعية والمجالس السياسية، أى ببساطة أصبحت من قضايا الرأى العام، وغدا هناك تياراً من الأراء المؤيدة والأراء المعارضة لمثل هذه القضايا.

ومن القضايا التى سوف تدرس فى هذا الفصل:

١ ـ صراع الأجيال :

كانت قضية صراع الأجيال من أكثر القضايا أهمية، واكثرها دلالة على التغير الاجتماعى ومعدلاته، وما ينجم عنه من مشاكل، تجمعت كلها فى هذا المسألة القضية: صراع الأجيال.

ومن الملاحظ أن المجتمع الذى يواجه ظاهرة التغير الاجتماعى السريع النشط، يواجه فى الواقع مسألة التغير فى تراثه الاجتماعى

«بعناصره **الثقافية** المادية وغير المادية.. وهو تغير يحدث عادة بنسب متفاوتة . فيلاحظ أن العناصر الثقافية المادية.. تتغير عادة بسرعة اكبر من العناصر الثقافية غير المادية.. أى أنه بينما تتطور العناصر الثقافية المادية فى المجتمع المتغير بخطى أوسع، نجد أن العناصر الثقافية غير المادية فى تطورها تتخلف وهذا ما يعبر عنه بظاهرة **التخلف الثقافى**» (١)

وعن هذا التخلف الثقافى، تنتج ظاهرة تعرف باسم «**الخلل الاجتماعى**» (S.Disorder) والمقصود بها ما يصيب المجتمع من مظاهر القلق والاضطراب والتناقض فى العلاقات الاجتماعية بين اعضاءه، سواء اكان مجتمعا صغيراً كالاسرة، أم كبيراً كالامة باسرها. وينجم عن هذه الظاهرة.. الصراع ما بين القديم والجديد، أى أن صراع الاجيال ينشأ عن الخلل الذى يصيب التنظيم الاجتماعى للمجتمع نتيجة التخلف الثقافى.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الصراع، لم يصل ابدا إلى حد التناقض، إذ سرعان ما كانت تتم التسوية ـ التوفيق بين الأباء والأبناء. إذ أنه بالرغم من التناقض القائم بين الصفوة الجديدة المتعلمة، والصفوة القديمة، إلا أن تلك الأخيرة تنحدر أساساً من الأولى وأن الاصول الاجتماعية ـ الأقتصادية تلعب دوراً أساسياً فى تكوين الصفوة الجديدة، طالما أن الميسورين فقط هم القادرين على

تعليم أولادهم، لذا يمكن النظر إلى صراع الأجيال، صراع الاباء والأبناء بوصفة مرحلة من مراحل العمر، طور من اطوار الحياة، يمر به جيل الأبناء حتى يبلغوا يوماً ما، سن الرشد فيثوبوا إلى رشدهم.

في مسرحية **«العصفورفي القفص»** نجد أن القضية الأولى التي إهتم بها محمد تيمور هي التربية الخاطئة في الجيل الماضي والعلاقة السيئة التي تنجم عن ذلك بين الأباء والأبناء، وكان طرفي الصراع، حسن طالب الثانوي، والزفتاوي باشا العمدة، والده.

فالباشا في نظر ولده حسن، أو جيل الأباء في نظر جيل الأبناء، هو شخص بخيل وثقيل ـ وجلف ..

محمود: يا اخي برضو أبوك يحبك، يشفق عليك ولو كان يعني ايده شويه (يشير بيده علامة البخل) لكن معلهش.

حسن: ياريت ياسيدي كان بخيل بس إلا.. ماتآخذنيش لو قلت يعني أنه ثقيل.

محمود: اختشي يا حسن.

....

محمود: طيب نيتك يا أخي ما تعرفش تكلمه؟

حسن: تخاف منه يا سيدي بقي هي خلتك زيه؟ هي اللي تربت في مصر تبقى زي واحد عمره ماعرفش حاجة، جلف قوي.

(٢/١ ص ٣١ ـ ٣٢)

انها مشكلة الجيل القديم، جيل الأباء حيث الأب الجاهل، شبه الأمي الذى ينجب ولداً يمنحه أرقى فرص التعليم، ليعود الولد من بعثته الأوربية وقد تلقى جديدا لا يجد له مقابلا فى البيئة المصرية، فيحس بشيء من التأزم.

والأبناء، فى نظر الأباء، أو حسن فى نظر والده الباشا، شخص كافر، مبذر ملعون، منحل، لا لشيء إلا لحبه وارتباطه بخادمة، من أصل طيب كما يذكر. فى النص وزواجه منها، أنه الاختلاف بين وجهات النظر، فى رؤية الأمور والاشياء وفى السلوك الشخصى، ولكن لا يتطور الصراع إلى تناقض بين الأباء والأبناء إذ تجمعهما دائماً مصالح مشتركة، أو مصلحة واحدة، وبدلا من تسليم الأباء بوجهة نظر الأبناء، يتم هنا عقد **المصالحةبين** الأب والابن - تحت شروط خاصة جداً - ويتم الانتصار للقيم والسلوكيات القديمة. وتكون خاتمة المسرحية، هى العظة التى ترد على لسان رضوان باشا.

رضوان: يابنى يامحمود وأنت يا أمين. أنتم لسه ما تجوزتوش. وادنتم شفتم بعينكم الغلب اللى شافه حسن فانصحكم أنكم ما تتجوزوش إلا من **جنسكم** ولا تطلعوش من خلف ابهاتكم.

(٦/٤ ص ١٠٥).

فى مسرحية**«الهاوية»** نجد صورة أخرى من صور صراع الأجيال، بين أمين بك وبين عائلته، الام والخال (يسرى باشا).

وأمين هنا ليس فقط وارث متلاف أو فتى عصرى، بل هو شخص له بعضاً من قضية يقيمها ضد الطبقة التى ينتمى إليها، فهو **متمرد** على هذه الطبقة لأنها طبقة منافقة وغير منطقية حتى مع نفسها وجوهر الصراع هنا هو **الملكية**، حدود الحرية الشخصية، أى الموقف من الملكية: هل هى ملكية **فردية** - شخصية كما يفهمها هو أم هى ملكية **عائلية** - أسرية كما تفهمها حكمت هانم، الوالدة، ويسرى باشا الخال. وهل الحرية، الحرية الشخصية، حرية مطلقة من وجهة نظره الشخصية، أم حرية مقيدة من وجهة نظر العائلة - الأسرة؟.

لذا لا يمكن الموافقة على ماذكره الدكتور **الراعى**: عند دراسته مسرحية الهاوية من أنها تمثل أزمة الأقطاع المصرى، فهى «تصور أزمة طبقة.. أخذت بوادر ثورة اجتماعية قادمة تجيش فى مياهها الراكدة» (٢) فأى ثورة اجتماعية يمثلها أمين بك الابن، وما وجه الخطورة فى تمرده المحدود الأفق، والمرتبط بوجهة نظره فى الملكية، الثروة، حيث يرى أن الميزة الحقيقية للثروة هى ما تتيحه للمرء من حرية لأن يفعل ما يشاء. المسألة ببساطة **تمرد عائلى** محدود، وليس **صراع طبقى** شامل، مسألة عائلية لا طبقية؛ فأمين بك ولو أنه رمز للحياة العصرية والأفكار والقيم والسلوكيات العصرية، إلا أنه فى واقع الامر، ابن للجماعة الاجتماعية، الصفوة القديمة، ابن

لها، تجمع بينهما المصلحة المشتركة ، ولا يمكن أن نتصور وقوع الخلاف بسبب التمرد الوقتى، المحدود.

فى المشهد الدال الذى يجمع بين أمين بك وخاله يسرى باشا:

يسرى: أنا مستعد اشترى منك العزبة بسعر الفدان ميت جنيه.

أمين: (يضحك ساخراً) هاهاهاها. شيء غريب خالص.شيء مدهش.

يسرى: بتضحك ليه؟ أديك بقى لك مرتين بتضحك من غير سبب.

أمين: (ضاحكاً) معلوم. لازم اضحك. دانا لازم اضحك لحد ما انفلق من الضحك. أما صحيح شيء مدهش خالص ياخالى (يضحك ساخراً) شيء مدهش مدهش جداً.

....

يسرى: يعنى ما شفناش حاجة تستوجب أنك تضحك.

أمين: ما اضحكش ازاى يا خالى لما اشوف أنك مستعد تشترى عزبة ٣٠٠ فدان بسعر الفدان ميت جنية، يعنى مستعد تدفع ٣٠٠٠٠ جنية عن طيب خاطر علشان ما تضم العزبة لاطيانك. أما عشان ما تسلف ابن اختك ألف وخمسميت جنية شايفك كده مندهش وعمال تقول (يقلده) ألف وخمسميت جنية؟ ده شيء كتير خالص (يشير لجيبه) هو الجيب ده مش هو اللى حدخل فيه الثلاثين ألف جنيه أو الالف وخمسمائة

جنيه؟ (٣/٤ ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦) .

إنه **تمرد** أمين المحدود جداً، وليس **ثورته** الشاملة، ثورته الاجتماعية، إنه تمرده للحصول على نصيبه فى الثروة ـ الملكية والحصول على حريته فى التصرف فيها كيفما يحلو له، فهو القائل:

أمين: والله **أنا حر** فى ارضى **ابيعها ابورها ازرعها** اقلع الزرع اللى فيها، اظن ماحدش له دعوى ابداً باموري الخصوصية.

(ص ٤٨٣)

هنا **الصراع القيمى** بين قيم الجماعة وقيم الفرد، مصلحة الأسرة. ومصلحة الفرد، فأين الصراع الطبقى؟ وأين أزمة الطبقة الاقطاعية؟.

فى مسرحية **«اسرار القصور»** يتمثل صراع الأجيال بين **الأب** عبد الكريم بك، العمدة الجاهل يصر على أن يتزوج ابنه من ابنة أحد الأثرياء، وينجح عن طريق الضغط والتهديد فى أرغامه على ذلك، والابن حليم الشاب المثقف المتعلم فى اوروبا قليل الحيلة ضعيف الإرادة يرغب فى الزواج من ابنة عمه. وهى فتاة عادية طيبة القلب، ولكنه لقلة حيلته، ينفذ مطالب والده.

الموقف هنا يبدو مقلوباً، ففى غالب المسرحيات (كما فى الهاوية مثلا) يصر الابن ممثل الجيل الجديد على الارتباط بفتاته العصرية (أمين ورتيبة فى الهاوية) وفى نفس الوقت يفضل الأب ممثل الجيل

القديم اختيار فتاة غير عصرية، ريفية غير متعلمة للابن العائد من الخارج والحامل لأعلى الشهادات، وهو مالا نجده فى «أسرار القصور» بل نجد تبدل المواقف.

الأب هنا، لاسباب خاصة جداً، ترتبط بمصالحة العائلية/ الأسرية، بفضل الارتباط بمن هم أعلى منزلة منه فى السلم الاجتماعى، ويصر على أن يزوج ابنه من إحدى بنات الباشوات حتى يدخله ويدخل عن طريقه فى زمرة الحكام ويكيد الاعادى

الاب هنا يحاول الاصهار إلى هؤلاء الذوات بإختيار ابنة احد الباشوات، لطيف باشا وهو رجل واسع الثراء كان مديراً لمديرية، وهو الأن مرشح للنظارة (الوزارة)، ونعلم من تاريخ مصر الاجتماعى، أن منصب مدير المديرية وغيره من المناصب العامة والقيادية حتى الحرب العالمية الأولى، بعد زمن من كتابة المسرحية، هذه المناصب كانت حكراً على الاتراك والشراكسة، إذ ظل الاتراك (الصفوة القديمة) فى المناصب التنفيذية العليا (مناصب الوزراء - النظار) حتى الحرب الأولى.

لذا، كما ذكر المؤلف، كانت المسرحية تناقش قضية عائلية مصرية بحتة، صراع القيم الاجتماعية والموقف فى مسألة اختيار شريكة الحياة، وكذا الموقف من السلوكيات والممارسات التى يقلد فيها البعض الغرب أو الغربيين عموماً.

هنا لا يمكن الموافقة على ماذكره الدكتور **الراعى** ، من أن المسرحية تمثل «لحظة حية من تاريخ مصر.. وتصور فيها محاولة الطبقة الوسطى الإنسلاخ من الأقطاع، والتحرر من وصايته الاجتماعية والاقتصادية معاً» [٣]. المسألة هنا تصور وكأنها صراع **طبقى**، وليست صراع **قيمى بين** جيلين من أجيال نفس الجماعة الاجتماعية، الاعيان أو الذوات، ونحن نتذكر ان الأعيان كانوا سرعان ما يتحولون إلى ذوات فى فترات الحراك الاجتماعى النشط، حيث تفتح قنوات الحراك الاجتماعى، الممثلة فى الترقى فى الرتب والوظائف الحكومية والانتظام فى صفوف الجيش والتعليم.

حليم وأمين وحسن، وغيرهم من الجيل المثقف المتعلم، خريجى المدارس العليا والجامعات الأوربية لا يمثلون، فى مصر، طليعة الطبقة الوسطى التى تتناقص مصالحها مع الطبقة الارستقراطية - الاقطاعية، كما هو الحال فى أوروبا. أنهم جميعا أبناء مخلصون للصفوة القديمة، الذوات والأعيان، وهو يمثلون الصفوة الجديدة، لذا كان الصراع، فيما بينهم وبين الصفوة القديمة، صراع عائلى صراع قيمى، صراع أجيال (من نفس العائلة) وليس صراع طبقى.

فى مسرحية **«صرخة طفل »** نجد مستوى آخر من مستويات صراع الأجيال، لا بين الجيل القديم والجيل الجديد، بل بين الأفكار والقيم والعادات القديمة التقليدية كما تمثلها عطية الفتاة الطيبة، وبين

الافكار والقيم والعادات الجديدة/ العصرية كما تمثلها زهيرة، على الرغم من أنهما ينتميان ـ تقريباً ـ إلى نفس الفئة العمرية، عطية فى العشرين من عمرها، وزهيرة فى الخامسة والعشرين وهى نفس الظاهرة التى نجدها فى «أسرار القصور» بين زينب وسامية، ان الصراع هنا ينشأ بين أبناء الجيل الواحد، الذين يتبنون أفكاراً وقيماً ويمارسون سلوكاً وعادت مختلفة، إننا هنا بصدد ظاهرة **فقدان التعاصر** بين أبناء جيل واحد، ينتمون إلى زمن واحد وفكر متعدد.

زهيرة:. وما دام أنه لا يهتم بى ويريد أن يتركنى فريدة كالزهرة التى تنبت فى هذه الصحراء (تشير بيدها) تحيا وتموت ولا يراها احد، فإنى سأبحث **عمن يشتهى شم عبيرى**

عطية: (بإبتسام إنكارى) وى! وى

....

عطية:... اتجدين أشرف من هذا الرجل أو أحسن؟

زهيرة: ماذا يهمنى من شرفه ومجده.. أنا اريد **رجلاً لا شجرة نسبه ولا براءة رتبه** (صـ١١٣)

هاتان الاختان، هنا، تمثلان جيل عمرى واحد، وتعيشان فى زمان واحد، ولكن كل منهن لها افكار مختلفة تماماً عن الاخرى، احداهن لها ارائها العصرية جداً، شديدة العصرية، والتى لا تحاول

أن تخفيها، والأخرى تستسلم تماماللآراء والقيم السائدة لا تحاول تجاوزها. كل منهن تتحدث عن الرجل من منظور خاص، **عطية** تتحدث عن المكانة الاجتماعية والشرف الاخلاقى والمجد الأدبى، **وزهيرة** تريد رجلاً من لحم ودم، إذ ماذا يهمها من نسبه وشرفه!

٢ـ التكافوء الاجتماعى:

بداية يجب تسجيل التحول من موضوع (تيمة) **الحب** فى أعمال المسرح الخيالى، إلى موضوع (تيمة: **الزواج** فى أعمال المسرح الادبى، مما ابرز قضية التكافوء الاجتماعى. فى المجتمع التقليدى. مع وجود الجماعات المحلية، كان الزواج يعنى أن الزوجة تتزوج فى **عائلة**. وفيما بعد، أصاب التغيير هذا التقليد الزواجى وصارت الزوجة تتزوج من **فرد**، انه التحول من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية، من الاختيار العائلى إلى الاختيار الشخصى.

وإذا كانت المكانة **الاجتماعية** للعائلة (عائلتى الزوج والزوجة) هى الأساس الأول فى الزواج التقليدى، فإنه كان من المنتظر أن تكون المكانة **الاقتصادية** للفرد هى الأساس فى الزواج العصرى، ولكن ذلك لم يحدث.

ومن أهم القضايا ذات الدلالة الهامة على غلبة التقاليد والأعراف فى المجتمع المصرى الحديث، قضية الزواج غير المتكافىء، والتى تناولها الكثير من كتاب المسرح الأدبى، ليس هذه فحسب، بل احتلت

اهتمام الرأى العام المصرى فى مطلع القرن العشرين، فيما عرف بقضية الزوجية، أو قضية زواج الشيخ على يوسف صاحب المؤيد. (١٩٠٤) *

لقد أثارت هذه القضية مسألتين هامتين للغاية **أولاهما**: إنها مست من قريب اعز شىء على نفوس المصريين، وهو التقاليد وكانت صدمة عنيفة للناس فى الكثير من معتقداتهم القديمة عن الشرف والحسب والنسب وما إليها من أخلاق اجتماعية راسخة**وثانيهما**: إنها نبهت الجميع إلى أن مكانة الفرد الشخصية، مكانته الاقتصادية، لا تغنى ابدا عن مكانته الاجتماعية العائلية، خاصة فى أمور الزواج. فالشيخ **على يوسف**، وكان وقتها صاحب أول جريدة مصرية الطابع، هى جريدة**المؤيد** وبعد سنوات صار رئيس الحزب الحكومى، حزب الإصلاح على المبادىء الدستورية وكان صحافياً مرموقاً وصاحب قلم. كان ذلك، ولكنه لم يكن من بيت نسب. فقد أشارت المحكمة الشرعية فى جلستها للنظر فى فسخ العقد، عقد الزواج إلى الأسباب التالية، ومنها عدم كفاءة الشيخ على يوسف لمصاهرة بيت السادات. ذلك أن السيد عبد الخالق (والد العروس) من نسل النبى، والسيد على يوسف ليس كذلك.. ومنها احتراف السيد على يوسف حرفة أصبح بها غير كفء للسيد عبد الخالق وهذه الحرفة هى الصحافة، إذن فلا الثروة، ولا المهنة، أو العلم

بمغنى عن النسب، النسب الشريف.

هكذا كانت قضية التكافوء الاجتماعى والتى عبر عنها بشكل أساسى فى **قضية الزواج غير المتكافىء.**

فى مسرحية «**أسرار القصور**» نجد قضية الزواج غير المتكافىء، الذى يفرضه العمدة، عبد الكريم بك، فرضاً على ابنه الضعيف، حليم، بقوة السلطان الرهيب الذى كان الرجل المصرى يملكه ـ ولا يزال ـ القدرة على تحطيم بيت الزوجية فجأة بيمين الطلاق وان كانت القضية قد تم تناولها وسط قضايا اخرى.

فى مسرحية «**صرخة طفل**» نجد قضية التكافؤ الاجتماعى، فزهيرة الاخت الكبرى ترفض خليل خطيباً لشقيقتها، الصغرى عطية وتذكر فى أسباب ذلك :

زهيرة: أنا لا أريد لك الدكتور خليل زوجاً.

عطية: لماذا؟

زهيرة: لانه فى الواقع رجل فقير. انه ابن عم على بك. نعم ولكنه لم يرث من أبيه مثل ما سيكون لعلى بك بعد وفاة أبيه، وعيادته فى مصر قليلة الإيراد.

عطية: كيف يكون فقيراً رجل تعصمه عن السؤال حصة لا بأس بها فى إيراد وقف أبيه وله عمله وعيادته...

زهيرة: هذا كلام بلهاء.

عطية: إنه شاب متعلم نو عمل شريف منتج وكفى.

زهيرة: إن عمله يحتم عليه أن يقضى الليل والنهار خارج منزله، وكيف تطيقين هذا؟

عطية: هكذا كل رجل يشتغل فى الأعمال الحرة.**

هنا، لا العلم، ولا الشهادة العالية (شهادة الطب) ولا المستقبل العلمى المرموق، بمغنى عن الثروة، الموروثة أو الموقوفة، الارث أو الوقف، والمسرحية كتبت فى أواخر الربع الأول من القرن الحالى، ولكنها تعبر عن عدم التغير فى وجهة النظر الخاصة بالتكافوء الاجتماعى بين الأفراد، خاصة فى مسألة الزواج.

٢. تحرير المرأة:

اثارت هذه القضية، على مستوى الواقع الاجتماعى، الكثير من المواقف المؤيدة والمواقف المعارضة، وشغلت صحافة تسعينات القرن التاسع عشر، كما شغلت الرأى العالم حتى عشرينيات القرن العشرين، أى بين تاريخى تأليف كتابى قاسم أمين،**تحرير المرأة** (١٨٩٩) **والمرأة الجديدة**(١٩١١). ولكنها مثل غالبية قضايا هذه الفترة، بل غالبية قضايانا الفكرية والاجتماعية والسياسية، لم تحسم ولم يبت فيها بنتيجة ما، مما يجعلها تثار بين الحين والاخر، وتتم فى

كل مرة مناقشتها من نفس وجهات النظر.

وبداية، يمكن تسجيل عدة ملحوظات حول هذه القضية، قضية تحرير المرأة:

١ ـ إن المرأة هنا كانت تعنى امرأة **الطبقات العليا** فى المجتمع، امرأة الفئات الارسقراطية، التركية والمتمصرة (أى ما يعرف بـ Turco- Egypians) إذ لم تكن المرأة من الطبقة العليا أوان ذلك سوى أداة ترف عند الرجال، أما من دونها مرتبة من النساء فكانت تحيا فى خمول حياة تافهة.

٢ ـ ان قضية تحرير المرأة: تشتمل على عدة قضايا فرعية؛ من وجهة نظر مؤيدى هذا الرأى، كانت تعنى حسن اداء المرأة لوظائفها التقليدية. التزوج والإنجاب وتربية الأطفال إذ «لم تكن مسألة المرأة مشكلة **حقوق سياسية، ومساواة اجتماعية** ـ وإنما مسألة **عائلية وحياة زوجية** وتربية أطفال» [٤] هكذا، مثل كل القضايا، قضية عائلية، لا سياسية ولا اجتماعية ولا حقوقية.

٣ ـ إن قضية تحرير المرأة كانت محاولة للتفرقة بين الإخلاق **الدينية** والأخلاق **الاجتماعية**، بين الشرع والعرف، بين مطالب الدين وتقاليد المجتمع،لذا تطلب الأمر التمييز بين المبادىء الدينية التى لا تتبدل وبين العادات الاجتماعية التى تتطور وتحتمل التعديل والتبديل.

٤ ـ وأخيرا، ان القضية شملت **بعداً طبقياً**، بحصر مطالب تحرير

المرأة ومساواتها مع الرجل، وغير ذلك من المسائل فى نطاق المرأة المتعلمة، بنت الأصول المرأة من بنات العائلات ، فقط لاغير.

فى مسرحية «**الهاوية**» نجد مسألة حرية المرأة، حدود هذه الحرية، الحرية بين الواجبات والحقوق. وفى حوار رتيبة وأمين فى اللحضات الأخيرة من المسرحية.

أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه. كنت عند شفيق: كنت بتخنينى؟

رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق لكن الحمد لله ما خنتكش معاه..................

أمين: (مرتعشاً ومتهجياً) لكن شرفى. شرفى. شرفى ياخاينة توسخيه مع شفيق شرفى. شرفى.

رتيبة:... والحمد لله إنك تأسف على ضيا ع شرفك.. لكن ما تنساش أن شرفك كان ضحية بينى وبينك. فإذا كنت أنا اللى أطلقت عليه الرصاص فاعرف إنك أنت اللى غميت لها عنيها وكتفت إيدها ورجليها.

أمين: كلام فارغ. مجنونة... أنا جوزك جوزك.

رتيبة: عمرك ما خلتنى أشعر بإنك جوزى. صحيح أنا كنت طايشة وما كنتش عارفة أقدر **حق** الزوجية. لكن ربنا مادنيش زوج يورينى**الواجب**.

إمين:.... عمرك ما عرفت مقام جوزك عمرك ما عرفت قيمة شرفك

عمرك.....

رتيبة: كان واجب عليك يا زوجى العزيز إنك تعرفنى كل الواجبات دى، أنا ست ضعيفة عرضه لكل شيء. لكن أنت زوجى **راجل** تفهم وتعرف. كان واجب عليك تهدينى.

(٨/٣ صـ٣٩٧)

هنا نجد حواراً يحمل أبعاد المسألة المثارة، حدود **الحرية** ومفهوم **الشرف**، الشرف هنا ليس شرف المرآة (شرفها المادى - جسدها) التى يجب أن تحافظ عليه، لكنه شرف الرجل (كرامته وسلوكياته المعنوية) الذى يجب أن يعمل جاهداً على الحفاظ عليه. الشرف شيء معنوى مشترك ما بين الزوجة والزوج، والخطأ كذلك شيء مشترك، ليس خطأ الزوجة الضعيفة وحدها، ولكنه خطأ الزوج الجاهل المغرور. إنها نظرة جديدة تتحدث عن المسئولية المشتركة ما بين الزوج والزوجة..

فى مسرحية **«أسرارالقصور»** نلقى نموذجين من النماذج الاجتماعية التى شكلت علاقة المرأة بالرجل وحددت مكانة المرأة فى المجتمع الصغير، العائلة، وهى نماذج أخلاقية اجتماعية، اختلطت وتمازجت باختلاط وتمازج الأصول الاجتماعية التى تألف منها مجتمع المدينة. فهناك النموذج **العثمانى/** التركى الذى يجعل المرأة تابعة للرجل تبعية كاملة: والذى يقيم التربية فى البيت على أساس

الخضـوع التـام لربهـا أى للأب أو الزوج.. هـذا النمـوذج الأبوى (البطرياركى) يطابق من وجوه كثيرة النمـوذج العربى فى الطبقـة الاقطاعيـة، وهو الذى يقيم العـلاقـات فى الأسـرة على أسـاس أن الرياسـة كلهـا للأب والزوج وليس للمـرأة فى ذاتهـا ولا فى غـيـرهـا رأى... ونموذج اخر عملت الطبقات العليا والمتعلمة على احتذائه وهو النمـوذج **الأوربى** الذى حـاول أن يحـرر عـاطفـة المـرأة وارادتهـا... وبذلك تستطيع أن تعاشر زورجها معاشرة الند..

زينب. هى نمـوذج التربيـة الأبوية، وهذا النوع من الفـتيـات تلقى تعليماً راقياً. ولكنه تلقى أيضـا حب البلد واحترام تقاليده، الخاصـة بسيادة الرجل واولويته على المرأة. أما **سامية** فهى نمـوذج التربيـة الغربية فهى الفتاة العصرية الثرية التى لقنوها فى المدارس الأجنبية أن تحتقر البلد الذى تأكل من خيره، وأن تقفو اثر الخواجات الذين بثوا فيها سطحيات الحضـارة الغربية، ومنها المساواة ما بين الرجل والمرأة آن المسرحية تكشف أن:

* الدعوة إلى قضايا تحرير المرأة ومنها مسألة المساواة، ترتبط أساساً بالنماذج المصرية التى اقتفت أثر الحياة العصرية.

* إن الدعوة تحمل سمـات السذاجة والبسـاطة وعدم الرؤية وأن نتائجها الأخلاقية غير محمودة العواقب.

٤ـ الفقر الاجتماعي

غلب الإتجاه الاجتماعي، مناقشة القضايا الاجتماعية، على الأدب العربي الحديث. لذا كثر الهجوم على المفاسد الاجتماعية (المحرمات والعادات المستهجنة) والبؤس الاجتماعي (اليتم والتشرد) والمفاسد الجنسية (واهمها مسألة اللقطاء).

وكانت قضية الفقر الاجتماعي، من بين أهم قضايا الاتجاه الاجتماعي في الأدب الحديث، وأهم ما يلفت النظر زاوية الرؤية وزاوية التناول لهذه القضية، إذ أن العلم بالأحوال الاقتصادية غير نظرنا إلى الفقر فلم يجعله **قضاءوقدراً** فقط، بل جعله نتيجة طبيعية **لحالةالأمة** ووجوه دخلها وخرجها ونظام ميزانيتها ومواردها ومصادرها. لم تعد مسألة الفقر/ الاقتصادي والاجتماعي/ مسألة **قدريةغيبية** بل صارت مسألة **اجتماعية** ترجع إلى نظام المجتمع، بناء المجتمع.

وفي العشرينات ومع اشتداد الأزمات والمشاكل والقضايا الاجتماعية، اثيرت مسألة الفقر الاجتماعي في الكثير من المسرحيات، خاصة مسرح رمسيس، لكن هنا كانت المسرحيات «ذات مضمون أخلاقي يؤكد إمكانية التعايش بين الضعفاء والأقوياء (أي الفقراء والأغنياء) لو أصبح الضعفاء أكثر تهذيبا والأقوياء أكثر رحمة» (٥) ولا يمكن أن يتحقق ذلك، في المجتمع على الإطلاق، ولكن

من المقبول منطقياً واجتماعياً أن يكون الفقراء والأغنياء (الضعفاء والأقوياء) أبناء **عائلةواحدة**، ممكن أن يتعايشا سلمياً، إنه البحث عن **السلام الاجتماعي** داخل العائلة الواحدة (بذا تحولت المسألة من قضية اجتماعية إلى قضية عائلية).

وأخيراً، يجب أن نتذكر أن الكثير من القضايا التي تم تناولها مثل «قضايا الفقر والغنى الشقاء والسعادة... ألخ هى موضوعات شتغل الأفئدة إذ ذاك كقضايا **أدبية** معنوية [٦] وليست قضايا **اجتماعية**.

هنا كان فارسا الميدان **يوسف وهبى ونجيب الريحانى**.

فى مسرحية «**اولادالفقراء**» يقدم يوسف وهبى لمعى الشاب، الحاصل على ليسانس الحقوق، يقف مدافعاً عن الفقراء، والفقراء من وجهة نظره هم اسرته الأب والأم، الأخت ، انها قضية عائلية ، ففى عائلى، وليس فقراً اجتماعياً.

لذا كان الوالد، أحمد عبد السميع ثرياً فى السابق، ثم أضاع ماله فى القمار والبورصة وساء حاله، فاضطر إلى أن يعمل وكيلاً لاعمال زوجة أخيه الأوفى حظاً ومالاً، مما لا يحتمل معه مناقشة المسألة، مسألة الفقر الاجتماعى، مسألة الفقر والغنى من منظور **طبقى**/ اجتماعى أى الفقير فى مواجهة الأغنياء. بل يصبح الأمر والحالة هذه، مجرد صراع **عائلى**/. اسرى، داخل الأسرة الواحدة

خاصة وأن ابن الأسرة الثرية يسلب ابنة الأسرة الفقيرة شرفها وعفافها، وهو يمت لها بصلة قرابة فى نفس الموقف. مما يزيد التأكيد على حصر الصراع فى داخل العائلة.

فـ **لمعى**، من يراد منه أن يكون نصير الفقر والفقراء ليس ثائراً على الفقر كقضية عامة، وإنما ابرز ما يسوءه أنه هو شخصياً فقير وعمه غنى. ولو تساوى حظه وحظ اسرته بحظ عمه، لما وجد قضية يتحمس من أجلها، أنه ليس أقل إحساساً وإيمانا بالطبقات من عمه الغنى إنها مسألة حظ وليس تمايز اجتماعى، مسالة غيبية وليس فروق اجتماعية طبقية.

الفقر هنا مسألة عائلية، **هو** يبحث عن المساواة ما بينه وبين عمه: لا بينه وبين الأخرين: كل الأخرين، خاصة الفلاحين، فهو يتحدث عنهم، وقد علم بمشروع تزويج شقيقته من واحد منهم (ستراً للفضيحة) فيقول:

لمعى: إنما ياخى من غير اعتراض، إبراهيم عبد الباقى ده فلاح والنشأة والتربية اللى اتربت اختى حسنية عليها تختلف.

فؤاد: (مقاطعاً بشده) نشأة أيه؟ هو يعنى أكمنة ابن ناظر زراعة؟ وماله ما هو برضه تربى فى مدارس زيك.

لمعى: بردون يا عمى. دا مش حاصل على غير الشهادة الابتدائية يعنى ثقافته محدودة.

فؤاد: أنت حاتتنفخ لي بقى على عباد الله أكمن حضرتك اخذت الليسانس والا أيه؟

لمعي:..... فقط الاعتراض هو اختلاف الطبائع والفرق الشاسع بينهم والسعادة الزوجية أساسها الإتفاق، حسنية حاتضطر مثلا أنها تعيش بين الفلاحين بينما هي مش معتادة على الحياة اللي بالشكل ده.. (١٤:١صـ٤٨ ـ ٤٩)

المسألة من وجهة نظر لمعي، أن ما يسوؤه ويحرك ثورته هو أن نصيبه من الغنيمة الاجتماعية ليست على هواه، لذا فهو يتطلع ويحتج ويسب الفقر، ولا يخفي رأيه في من هم دونه في السلم الاجتماعي [٧] وكأن المسألة صراع عائلي/ داخلي وليس صراع اجتماعي.

في مسرحية «**البرنسيس**» * (١٩٢٤) يعرض نجيب الريحاني لعالم الفقر والغنى من وجهة نظر عازف القانون الغلبان حسنين وزوجته السانجة عيوشة.

عيوشه:.... لازم يكونوا دول أحسن منا.

حسنين: ابدا، تفي من بقك، بلاش كلام فارغ.

عيوشة: كلام فارغ ازاي؟ مانتاش شايف الحاجات الابهة دي؟

حسنين: عندنا أبه منها.

عيوشه: منين؟ بقى إحنا عندنا **فسقية** زي دي؟

حسنين: طيب وهم عندهم بيور زى بتاعتنا؟

عيوشة: اللى زى دول عندهم **غزلان وطواويس وبلابل ونسانيس.**

حسنين: واحنا عندنا **فيران وعرس وعقارب وتعابين.**

عيوشة: ما بنربيش إحنا زيهم ديوك **رومى وفراخ** ووز وبط.

حسنين: لا بنربى **ناموس وإكلان وبق وبراغيت.**

عيوشة: بقى يعنى ما يتميزوش عنا بحاجة ابداً؟

حسنين: أبداً الفرق الوحيد بيننا وبينهم، أنهم همة ما بيرضيهمش **الكثير** واحنا بيرضينا **القليل**. ياكلو وز وبط ويشتكوا من عسر الهضم، واحنا ناكل جبنة وسردين ونشكتى من يسر الهضم، هم بيصيفوا فى اوربا، واحنا نصيف ع السطح وبالاختصار ياعيوشة **الفقرحشمة والعزبهدلة**.**

إنها الحكمة الأخلاقية الخالدة، الفقر حشمة والعز بهدلة ، ولكن لابأس من شيء من الحلم، الحلم اللذيذ غير الضار، يدعى حسنين إلى قصر احد اولاد الذوات وتصحبه عيوشة، وهناك يقع صاحب القصر فى غرام عيوشه، بينما تحيط النساء الجميلات بحسنين. مما يسبب سوء التفاهم «تستجب عيوشة لرغبة صاحب القصر فى الزواج منها ويصغى حسنين لإغراء الامريكية الثرية مس جاكسون له بمصاحبتها إلى أمريكا بعد الزواج منها.. وبالطبع لا يتم هذا الزواج المزدوج، بل يعود الزوجان كل للاخر فى اخر لحظة بعد أن لقنتهما

الأحداث درساً واضحاً وهو أن كلا مناله طبقته لا ينبغى أن يخرج عليها صعوداً أو هبوطاً». [8] وهى الصيغة التى اختارها الريحانى إذ «نقد الأغنياء وأعلى شأن الفقراء، ولكنه حرص بالمفاجآت الخرافية، وخبطات الحظ، على أن يحصر مشكلة الفقراء والأغنياء فى مستوى الأفراد وحدهم» [9] حفاظاً على السلام الاجتماعى.***

الهوامش

١ ـ د. سيد عويس: حديث عن المرأة المصرية المعاصرة» مطبعة أطلس القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٨٢.

٢ ـ د. على الراعى: «مسرح الدم والدموع» ص ١٢٦.

٣ ـ نفس المرجع السابق ص ١٠١.

* (تتلخص هذه القضية فى ان الشيخ على يوسف، صحاب المؤيد، اراد أن يصهر إلى بيت السادات. وتم عقد الزواج فى يوليو ١٩٠٤ فلما علم والد الزوجة ـ وهو السيد عبد الخالق السادات ـ بهذا العقد، الذى تم بمنزل السيد توفيق البكرى، رفع دعوة التفرقة بين الزوجين، مدعيا عدم إهلية السيد على يوسف لابنته.. وقفت الصحف للكتابة فى هذه القضية الشرعية، لانها مست العواطف المصرية، ولأن صاحب المؤيد تخطى بعض التقاليد القومية) لمزيد من التفاصيل حول هذه القضية انظر: أحمد بهاء الدين: «أيام لها تاريخ» ص ٦٣ ـ ٨٥، د. عبد اللطيف حمزة «أدب المقالة الصحفية» جـ ٤ ص ١٣٩ ـ ١٥٠.

* يمكن هنا رصد الصراع بين الرجل صاحب الثورة (الوارث ـ صاحب الوقف) ورجل الأعمال الحرة... بوصفه صراعاً بين المهن القديمة والمهن الجديدة.. إذا اعتبر أن الوراثة والوارث مهنة.

٤ ـ ليفين، ز. ك: مرجع سبق ذكره، ص ٢٦٤.

٥ ـ سامى خشبة: مرجع سبق ذكره ص ٢٣.

٦ ـ د. ناجى نجيب. مرجع سبق ذكره ص ٦٢.

٧ ـ د. على الراعى: «مسرح الدم والدموع» ص ١٥٥.

* وضع **الريحانى**وبديع خيرى الكثير من أعمالهما فى «قالب**الاوبريت** حرصاً على أن يخفضا من وقع النقد الاجتماعى ، وهو قالب يسلب النقد الاجتماعى فاعليته الحقيقية، ويجعله مقبولا وغير ضار فى وقت واحدا».

انظر د. الراعى: «فنون الكوميديا» ص ٢٠٥.

** عن د، ليلى أبو سيف ص ٩٥.

٨ ـ د. على الراعى: فنون الكوميدياً» ص ٢٤٣.

٩ ـ د. على الراعى: «مسرح الدم والدموع» ص ١٦٦.

*** اصطلاح **السلام الاجتماعى**، ظهر فى اعقاب الحرب العالمية الثانية: وهناك كتاب بهذا العنوان للأستاذ عبد المجيد نافع المحامى (١٩٤٧) يتحدث فيه عن فساد النظام الاجتماعى الحاضر .يدعو القضاء على الفقر والجهل والمرض.

الموضوعات

هنا يقصد بالموضوعات اللفظة الأجنبية (Theme) (التيمة)، والتيمة إطلاقا هى الفكرة الرئيسية التى تسود العمل الفنى، والتيمة الدرامية هى المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده خلال تمثله فى شخصيات وأحداث.

هنا لن نجد موضوعاً واحدا يغلب على العمل المسرحى (الأثر الفنى)، بل عدة موضوعات تسيطر على الكتاب ومن ثم تظهر بدرجات ومستويات مختلفة فى العمل المسرحى.

ولا يعد هذا القسم حصراً للموضبوعات التى طرقت فى المسرح المصرى الحديث بتياراته المختلف، بل هو إشارة للموضوعات التى اثيرت في فترة التغير الاجتماعى. أى الموضوعات ذات الدلالة الاجتماعية والتى اثارتها عملية التغير الشاملة.

وسوف ندرس هنا الموضوعات (التيمات) التالية: ـ

١ـ السعادة:

ما السعادة؟ وعلى ما تتوقف؟ موضوع.. لهج به الأدب الحديث نثراً وشعراً.. وخلاصة الاراء التى تناولت هذه الموضوع، هو أن

الإنسان لجهله يقضى عمره فى التفتيش عنها خارج نفسه فلا يهتدى إليها ولا يعرف ضلاله الا عندما يفوت الاوان، إذ أن السعادة الحقيقة ليست شيئا نلتسمه خارج نفوسنا، فما هى إلا اختبارا داخليا فى النفس*

ويمكن تحليل ذلك اجتماعياً، إذ أنه نتيجة لعملية التغير الاجتماعى الشامل. ازداد نمو المدن المصرية، خاصة فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، حيث تحولت المدن الجديدة إلى مناطق جذب للسكان للالتحاق بفرص جديدة للعمل، بوصفها مراكز للنشاط التجارى الحديث، وخاصة تسويق الحاصلات الزراعية، مما أدى إلى نمو الحياة الاجتماعية والسياسية فى المدن بإعتبار أنها مقار للحكم والإدارة. وصارت **المدينة** بذلك «حلقة الوصل مع العالم الخارجى. فيها ترسم السياسات، وتقام المشروعات الاقتصادية، وتعيش الصفوة السياسية، وتنمو المؤسسات الثقافية. مما دفع بالكثير إلى الهجرة إلى المدن الإقليمية، عواصم المراكز، وإلى العاصمة، عاصمة الدولة الحديثة. وقد توازت تلك العملية، الهجرة وتعمير المدن، مع تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى، مما دفع الكثير من المهاجرين الأفراد إلى محاولة إرساء دعائم **الحياة السعيدة** كما يتصورها بعد أن اجبر على التخلى عن **الحياة المستقرة**» [1] إنها محاولة البحث عن السعادة الفردية بعد فقدان

الاستقرار الجماعي. لم تعد الحياة أمنة ومستقرة، إذا لنحاول أن نجعلها سعيدة.

البحث عن السعادة الفردية. نتيجة من نتائج تفكك العائلات الكبيرة إلى أسر صغيرة .(أي تفكك الأسرة الممتدة إلى أسر نووية) مما زاد من نمو النزعة الفردية التي إنعكست على كثير من المظاهر كالملكية والقانون والأفكار الاجتماعية العامة المتعلقة بسعادة الفرد ورضائه الذاتي.

نجد محمود تيمور يتحدث عن مذهب شقيقه **محمدتيمور** فى السياسة فيقول: «أما حياة الفقيد السياسية فاعرف عنه أنه كان عضواً عاملاً فى جمعية أبى الهول المصرية حيث كان فى فرنسا.. ومذهبه فى السياسة مذهب كل وطنى حر يطلب **السعادةلبلاده** فى ظل الحرية الدائمة» [٢] السياسة هنا تحولت إلى سعادة فردية، سعادة مجموعة من الأفراد، وليست عدلا اجتماعياً لكل.

بينما **محمدالمويلحي** يبحث عن السعادة في**الوظيفة** ويقول: على لسان خامس أرباب الوظائف:

خامسهم: ما اسخف الراى واضعف الفكر! ومن ينكر أن خدمة الحكومة على كل حال هى أعلى قدرا وارفع شأنا من بقية الحرف والصناعات؟ وكل أسباب المعايش لا تخلو فى هذه الدنيا من المتاعب والأكدار، ولكن خدمة الحكومة

أهونها حالا واقلها عناء ولا يفضل عليها الاشتغال بالتجارة إلا من كان قليل التبصر فى الأمور... ولكن **التاجر** فى حاجة ابدا إلى أصغر **موظف** فى الحكومة، وان كان من أغنى الأغنياء، ولو تراهم إذ يفتخرون بينهم بزيارة **الكاتب** ومجالسة **المعاون** وتحية **القاضى** ومخاطبة **المدير** لعلمت أن خدمة الحكومة بلغت فى أعينهم وأعين بقية الطبقات مبلغاً عظيما من الشرف والرفعة.. ولحكمت بأن **السعادة** كل السعادة فيما تعده أنت شقاء وويلاء وتعتبره ذلاً وهواناً. (ص ١٥٣ ـ ١٥٤)

صار مطلب السعادة، السعادة الفردية بديلاً عن مطلب الأمن أو الرضى أو الطمأنينة أو الاسقرار الاجماعى.

فى مسرحية **«بيت دمية»** نقرأ الحوار التالى:

نورا: أنت وأبى جنيتوا على الذنب ذنبكما إذا لم اصنع من حياتى شيئاً ذا قيمة

هيلمر:.. اولست سعيدة هنا؟

نورا: كلا.. لم أذق للسعادة طعماً كان يخيل إلى أننى سعيدة وأن كان الواقع غير ذلك. (٣/ص ١٣٩)

فى مسرحية **«صرخة طفل»** نقرأ الحوار التالى:

خليل: وى. وى. لقد أملت من الزواج خيراً **وسعادة** ولذلك..

على: من قال أن الزواج يضمن السعادة من قال ذلك؟

خليل: كيف؟

على : إنكم لمـا رايتم فى الزواج شـيـئـا لذيذا دونه كل لذه

حسبتموه سعادة واخذتم تنشرون هذه الاكذوبة بين لاناس.

خليل:... لن اتزوج.

على : الزواج **سعادة!** هذه مغالطة وتكليف للزواج بما لا يطيق وما

لا يعرف. (٢ ـ ص١٥٠)

هنا كـان الربط بين الزواج والسـعـادة.. لم يعـد هناك أمـان جماعى... وحاول الفرد البحث عن السعادة الفردية ـ فى الزواج ـ بوصفه مشروعاً خاصاً/ فردياً ولكنه كان واهماً.. حيث لا علاقة بين الزواج والسعادة.. لأنه لا وجود للسعادة.

فى مسرحية **«أسرار القصور»** نقرأ الحوار التالى:

حليم: ومـا هى الفـائدة التى يرجـوهـا الرجل من زوجـتـه غـيـر

المحـافظة على شرفـة والأخـلاص له والحـرص على هنائه

وسعادته؟ (١ ـ ص ٨٦)

مرة أخرى ارتبطت السعادة بالزواج.

٢ـ الحب / الزواج:

كما سبقت الإشارة، يجب تسجيل التحول من موضوع الحب فى المسرح الخيالى، إلى موضوع الزواج فى المسرح الأدبى.

فى المسرح **الخيالى** لا نجد إلا موضع الحب ذلك لأن معالجة الزواج بوصفه صراعاً بين زوجين للحصول على السيطرة ماهى إلا نقيض موضوع دال اخر هو **الحب الرفيع** الذى شاع فى اداب اوربا كلها طوال العصور الوسطى، والحب الرفيع هنا لا يقصد به ـ الحب ما بين الرجل والمرأة، بل أنه شمل أنواعا متعددة من الحب، ففى **الرومانس نجد** « الحب بوصفه يشمل أنواعاً لا حد لها من العواطف البشرية.. الحب الظاهر **الشدة** بين القائد ورجاله، الحب الظاهر **المرونة** بين الأخوة، الحب الظاهر **الرقة** بين الوالدين والأبناء» [٢] إنها طاقة الحب البشرية الحب الجمعى حب الناس جمعاء، الحب هنا، ظاهرة جمعية، حب المرء للجميع لا حبه لشخص مفرد، حب غير فردى، لأنه لا يعبر عن مشاعر فردية.

ولا يظهر الزواج فى المسرح الخيالى إلا فى النهاية، الخاتمة السعيدة. إذ أن الحكاية الخرافية قد تبدأ فى الخروج للبحث عن الشيء المجهول ثم تنتهى بالزواج. وهذا معناه أن الزواج يكاد عنصرا ملزماً فى مثل هذا النمط من الحكايات، ولكن شتان بين الزواج فى نهاية المرحلة ـ العمل والزواج فى بدايتها.

والحب نجده فى أهم اثار أدابنا فى العصور الوسطى «**ألف ليلة وليلة**» نجد المرأة والحب فى علاقة واحدة، ونجد ولاء المراة لمن تحب أهم واوثق بما عداها من علاقات وولاءات اخرى حتى إنها قد «تخون **الزوج** ولكنها تحافظ على حب **الحبيب**» (٤) وتواردت صورة الحبيب فى كل اداب العصور الوسطى ونجد الفاظاً مثل: حبى، محبوبى، حبيبى، محبوبتى.. تؤكد هذه الظاهرة.

وفى المسرح **الأدبى** لا نجد حباً بين محبوبين، بل **صراعاً** بين زوجين، وهو صراع ناتج عن اختلاف القيم والسلوكيات الخاصة بكل منهما، واختلاف الأفكار عن الحرية، سمات الحياة العصرية وغير ذلك من الصراعات. ولاينتهى العمل بالزواج بعد طول حب وفراق، ولكن ينتهى بالانفصال أو بالانتحار أو بالموت لاى من طرفى الصراع.

فى مسرحية «**هارون الرشيد مع أنس الجليس**» نجد الحب، من أول نظرة. ما بين الأمير على نور الدين والجارية أنس الجليس، وطوال العمل المسرحى، الفصول الخمسة المسرحية، ما بين هروب الأمير والجارية ومحاولتهم اللجوء إلى دار السلام (بغداد)، ومكائد ودسائس المعين بن ساوى لهم وللأسرة جميعها ، ولقاءهما للخليفة هارون الرشيد ونصرته لهما، وعودتهما ومقابلتهما للمعين بن ساوى، وحبسهما. خلال كل هذه الحوادث يكون الحب هو الدافع الأساسى

وراء الحركة المسرحية، وتنتهى المسرحية بالعودة إلى الديار البصرة، والعفو وعلو المكانة والزواج.

وفى مسرحية «**الأمير محمود نجل شاه العجم**» نجد الكثير من الحب، أنواع الحب الرومانسى، حب شاه العجم لنجله محمود وخوفه عليه وعلى ما صار إليه من زوغان وتشتت، حب الأمير محمود لصاحبة الصورة التى وجدها وشعوره بالنقص ورغبته فى البحث عنها. وحب ملك الهند لشعبه ومحاولته الدفاع عنه، حب الأمير همت لزهر الرياض صاحبة الصورة وقصته فى عشقها، ونجاته وسياحته من الصين إلى الهند. واخيراً تنتهى المسرحية بزواج الأمير محمود وزهر الرياض. أنواع شتى من الحب، كما سبق وذكرت روز امند تيوف.

هذا عن الحب فى المسرح الخيالى، أما الزواج فى المسرح الأدبى فنجد مثالا له.

فى مسرحية«**الهاوية**» لا نصادف حباً بل نجد زواجاً، زواجاً تم منذ سنوات بين رتيبة وأمين.. ويكون الصراع ما بينهما أحد موضوعات المسرحية، والصراع حول مكانة كل منهما فى الحياة المشتركة بينهما، رتيبة لم تعد تلك المرأة من عصر الحريم التى يستبد بها زوجها ويضربها... تهزأ بهذا الأسلوب المتوحش وتتنمر إذا تعرضت - نادراً - للضرب.. إنها ترفض بإباء وشمم وقوة أن

يرفع زوجها يده ويضربها أنها غادرت تماماً وحدها ـ عصر الحريم.

رتيبة: (تهجم عليه أيضا) نزل أيدك (يقف وينزل يده) أنا مش خدامتك عشان تضربني ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع عن شرفك.. عاوز تضربني يابيه عشان إني كنت حخونك؟ منتش عارف ليه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبة من العقل كنت عذرتني على اللي كنت حعمله. (٣ ـ ٨ ص ٤٠٠)

هنا الصراع، لا الحب، الصراع بين ما تطمح إليه الزوجة العصرية، وما يجود به الزوج الشرقي التقليدي، الصراع بين صورة الحياة العصرية وقيمها والواقع المعاش.

رتيبة: ما تخافش.. أنا معترفه بأني مذنبة.. معترفة أني ارتكبت جريمة استحق عليها الموت، لأن الست اللي تحاول أنها تخون جوزها أقل ما تستحقه الموت لكن أعرف أني ما نيش أنا المجرمة لوحدي. فيه شخص تاني كان حيدفعني بأديه للهوة العميقة اللي كنت رايحة اقع فيها.

أمين: كلام فارغ.. كلام فارغ.. مش عاوز أسمع الكلام الفارغ ده.

رتيبة: لا. لالا. لازم تسمعه واعرف أنك أنت الشخص ده.

أمين: (مرتعشاً) أنا. أنا كلام فارغ كلام فارغ مجنونة مجنونة.

رتيبة: اظنك تنسى الليالى اللى كنت تسهرها بره؟ اظنك تنسى الليالى اللى كنت تجيلى فيها فى الفجر وأنت سكران مش عارف تنطق كلمة واحدة؟ اظنك تنسى لما كنت تقوالى وأنت بتضحك أنا إمبارح خسرت ميت جنيه فى القمار؟ اظنك تنسى أنك ما كنتش تقضى معاية فى الأربع والعشرين ساعة ثلاث أربع ساعات؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللى كانت بتجيلك من رفايقك؟ ورفايقك جنسهم ايه؟ مومسات يبيعوا عرضهم وشرفهم. ـ (٣ ـ ٨ صـ ٤٠١)

إنه الصراع بين من يتولى امر هذه الشركة ـ الزيجة ويكون مسئولاً عنها الزوج أم الزوجة؟ أم هى مسئولية مشتركة، مسئولية الأثنين معاً. لا مكان للخب.

فى مسرحية «صرخةطفل» تتم مناقشة موضوع الزواج من وجهة نظر جديدة، وجهة نظر الملكية، وكأن الزوج قد صارت عقاراً أو أطياناً أو اثراً يمتلكه الزوج ويكون له حق التنازل عنه، أو نقل ملكيته.

فى الحوار بين زهيرة وخليل نسمع ما يلى:

زهيرة: إذن فقبلنى (تميل نحوه وتقبله هى)

خليل: (يمد ذراعيه الى اعلى ويتناول رأسها ويقبلها قبلة طويلة) ما أسعدنى.

زهيرة: قل أنك تحبنى.

خليل: أحبك يازهيرة. أنت كل مناى. أنت كل حياتى.. لو استطيع
حملك بين ذراعى ثم أسير بك إلى منأى من الأرض ولو فى
الجبال اقضى به بقية أيامى معك كالطير فى الخلاء بعيدا عن
قوانين هذا العالم وأحكامه.

زهيرة:.... ولماذا لا تفعل؟ إن الحب، لا يعرف القانون.

خليل: (يعتدل فى جلوسه ويتجه إليها ويتكلم بأسف) اجل وكذلك
القانون لا يعرف الحب اليس للزوج على زوجته ألف حق.

زهيرة: (تذهب إلى المقعد وتجلس وتحاسبه) اكنت تشتهى لو
أننى كنت لك يا خليل.

خليل: كيف تسألينى هذا السؤال يا زهيرة:

زهيرة: ماذا تعنى؟

خليل: إنك كمن يعرض الوردة العبقة الجميلة فى غلاف من
الشوك.

زهيرة: من يطلب الوردة لا يبالى بشوكها.

خليل: اخشى أن يدمى الشوك أنامل اليد فلا تستطيع تناولها.

زهيرة: وهل تنتظر حتى يزول الشوك من تلقاء نفسه أم يجب أن
تلتمس الحيلة فى احتنابه؟

خليل: ولكن هل ترين على بك **ينزل عنك** بهذه السرعة.

(٢: ١٣٦ ـ ١٣٧)

صار الحب إلى زواج، وتحول الزواج إلى ملكية فردية، شخصية، للزوج فقط حق التنازل عن زوجته.

وبديلاً عن **الحب الحر** الاختياري، نجد **الزواج المقيد** كالقيد الحديدي، لا مفر منه إلا الموت.

فى مسرحية **«أسرار القصور»** نجد الزواج، زواج سامية وحليم، قد تحول إلى قيد حديدى فى يديه وقدميه، تحولت الرابطة **المعنوية** إلى رابطة **مادية**. وفى ختام المسرحية، بعد المغامرة الليلية وكشف الزوج لخيانة زوجته فى الفصل السابق: نجد هنا فى الفصل الخامس الزوجة وقد اثيرت من أحداث الليلة وقد شعرت ببعض التعب وخلال ذلك تتكشف الصورة تماماً للزوج المخدوع، حليم، ويحاول مهاجمة حجرة الزوجة. يكون رأى نصوحى بك قريب العائلة.

نصوحى: لقد رحمك ربك يا ولدى فانتظر قضاءه.

زينب: حليم. ليس من الشهامة أن تكلمها الآن أبداً.

نصوحى: ماذا يهمنا الآن مادام **ولدنا ولادها** ذهب فى خبر كان ولم يعد بيننا وبينها أية رابطة.

حليم: وشرفى؟

نصوحى: وإذا قتلتها فماذا ينتفع شرفك؟ لا ياولدى طلقها فلمثل هذا أباح الله الطلاق. (٥/ ص ١٤٢).

ما يربط الزوج بزوجه هنا رابطة مادية، جنين كان فى علم الغيب،

وعندما تجهض الزوجة، تنبتب هذه الرابطة المادية، وهى تشمل رابطة وراثية، الوارث الابن، وبها سمات الملكية الخاصة/ الفردية. فهى ـ الزوجة ـ تنتمى إلى الزوج بمقدار ما تلد له من ورثة ـ أبناء. وهذا ماصار إليه أمر الزواج فى المجتمع العصرى، مجتمع العلائلات الكبيرة.*

٣ـ الشرعية/ القوة:

عند مناقشة مسألة الحكم والدولة والسلطة، نجد فى المسرح الخيالى الحديث عن موضوع الشرعية، بينما نجد فى المسرح الأدبى الحديث يدور حول القوة، الحديث هناك عن **الحاكم الشرعى**، والحديث هنا عن **المستبد العادل**.

واقرب الأمثلة إلى ذلك مسرحيات شكسبير التاريخية، حيث كانت ـ فى البداية ـ مسألة «الشرعية من الموضوعات الأساسية فى مسرح شكسبير عموماً، حيث صور ملوكاً شرعيين، شرعين لكن ضعفاء، فى مسرحياته: الملك جون، وريتشارد الثانى والملك هنرى السادس، ولكن فيما بعد صور ملكاً شجاعاً اريباً قوياً ولكنه مغتصب..... هو هنرى الرابع» (٥).

صور **شكسبير** هذه النقلة الهامة ما بين موضوع الشرعية وموضوع القوة، فى هنرى الرابع، هنا لم يعد الأمر كما كان سابقاً:

«هل الملك على حق أم لا ؟ وهل الدولة عادلة.أو ظالمة؟ وأصبح هذان السؤالان فى رأيه وقد تحولا إلى هل الملك قوى أو ضعيف؟ وهل الدولة أمنة ثابتة أو لا؟» (٦) لم يعد السؤال عن الملك ومدى **شرعية** ملكه، بل صار عن الملك ومدى **قوته**. إذ أنه إذا كان حكم الملك شرعياً ولكن صفاته الشخصية لا تؤهله للقيام بواجبه فى مكانه السامى، كأن تصيبه خلال غير ملكية من ضعف أو جبن أو اثرة أو خروج على مقتضيات العدل وهو من أهم الصفات الملكية ـ فإن ذلك كفيل بتقويض مقومات الحكم إذ يصبح العرش نهباً لطمع الطامعين وتعم الفوضى والفساد.

كانت المسألة ببساط «اذا لم يكن الملك السابق خائناً، كان الملك الجديد مغتصباً» (٧) **والدولة** فى هذه الفلسفة الوسيطة ليست «إلا جزءا من **نظام الكون** فالله قد خلق العالم من أنظمة مختلفة، وجعل التناسق فى الأجزاء مرتبطاً بحسن سيرها، كل فى ملكه ـ وخروج كوكب عن فلكه غيرة من الشمس أو ثورة على درجته يودى إلى الفوضى والكوارث، فالنغمة النشاز فى الكون الكبير تنعكس على الأرض فى شكل زلازل وبراكين وفيضانات ومجاعات إلى غير ذلك مما يصيب الأرض من ارزاء» (٨) وهى الصورة التى تغيرت فيما بعد، عند شكسبير. إذ لم تعد «الدولة ـ مهما بلغت من الشر ـ تحت سلطة الله. فالدولة تحكمها أهداف علمانية من النفعية والجرى وراء

المغانم، بصرف النظر عن الوسيلة»[٩] إنها السياسة المكيافيلية.

لذا تغيرت صورة الحاكم، لم تعد بعد صورة **الحاكم الشرعي**، بل صارت صورة **المستبد العادل**، كما وردت في كتاب «طاعة المسيحي» لاحد المصلحين الدينيين في أوائل القرن السادس عشر، إذ يقول: «نعم. من الخيران يكون لكم ملك مستبد على ان يكون مجرد ظل. أن **الملك** السلبي لا يفعل شيئا بنفسه: ولكنه يدع الأخرين يفعلون بدلا منه ويقودونه حيث يشاؤون، أما **المستبد** فقد يخطيء في حق الخيرين لكنه يعاقب الأشرار، ويرغم الجميع على طاعته، ولا يدع إنسانا يحكم سواه. الملك الناعم كالحرير، المتخنث، أي الذي صار على طبيعة المرأة أسير شهواته، وكأنه امرأة حبلى لا تقاوم الوحم، وبالأضافة إلى عسف من يتحكمون فيه وكرهم يصبح انكى على البلاد من **مستبد عادل** - اقرأوا اخبار التاريخ وستجدون كذلك دائماً».[١٠]

وفي مصر العثمانية المملوكية كانت الفكرة السائدة عن السلطة إنها في «نظر المعاصرين تتطلب القوة المصحوبة بشيء من العنف البطش»[١١] ولكن من خلال الشرعية، شرعية الحاكم المسلم، المفوض من الدولية العلية، نائبا عن السلطان أو الخليفة العثماني.

ولكن، خلال القرن التاسع عشر، تغيرت صورة الحاكم، وبرزت إلى السطح مع ظهور الدولة الحديثة، الدولة المركزية، وفيما بعد

الدولة القومية، صورة الحاكم المستبد، المستنير أو المستبد العادل، لقد كان الخديو إسماعيل «مثالا على المستبد المستنير (Enlightened Despot) الذى كان يدعو إليه الفلاسفة بقيادة فولتير قبيل الثورة الفرنسية لكى يجنبوا فرنسا بالملكية الرشيدة حكم الغوغاء (الجماهي)» [١٢] وإلى جمال الدين **الأفغانى**، داعية التيار الإصلاحى فى العالم الأسلامى ترجع «نظرية.. المستبد العادل» [١٣] التى ظهرت فى الفكر السياسى المصرى وقد كان من أهم من تبناها الأمام محمد عبده، الذى رأى فى حماسته لرياض باشا، ناظر النظار، إنه صورة فيه «صور المنقذ لمصر ورأى فيه صورة**المستبدالعادل**، قائلاً أن ظهور هذه المستبد العادل فى الشرق يمكن أن يعلم الأمة فى خمس عشرة سنة مالا يمكن أن تتعلمه فى خمسة عشر قرناً فيدرب الشعب على الحكم المحلى ليعده للحياة النيابية» [١٤] إنها صورة الحكم والحاكم والحكومة فى القرن التاسع عشر، لا مكان للشرعية، بل هناك القوة والاستبداد، الاستبداد العادل.

فى مسرحية **«عفيفة»** تثار مسألة الشرعية على المستوى الخاص، علاقة عفيفة والأمير على، وعلى المستوى العام، طمع سليم فى حكم الأمير على، عند مغازلة سليم لـ عفيفة فإنها تنهره قائلة:

عفيفة: هذا يا سليم الفعال، امر يخالف الحال، وقد حرمته

الشرائع فى كل كتاب، ولا خير فى لذة يعقبها اليم العذاب.
وأن ما تطلبه لسهل لولا الأمانة والمرؤة التى انطبعت عليها
والصيانة.. والاسم الذى اعطته يا سليم فانتبه وافعل فعل
الحكيم. الذى يقرأ العواقب ويتجنب خيانة الصاحب.

(صـ ١٥٢)

هى هنا تنظر إلى الخيانة، إلى الحلال والحرام، وجهة دينية شرعية، جواز ذلك من عدمه، بعيدا عن الوجهة الاجتماعية، نحن هنا لا نزال بعيدين عن مرحلة فصل الأخلاق الدينية عن الأخلاق الاجتماعية.

أما فعلة سليم، من وجهة نظر الأمير على فهى:

على: ..... أو رذيلة سليم الذى وقف، فى ظل الطمع وترك التقى
والورع، ولبس ثوب الخذلان وجاهر بالغى والعدوان وقابل
النعمة بالكفران. (ص ١٨٥).

المسألة هى خروج سليم عن الشرعية، سليم هنا خرج عن الشرعية بوصفه **نائباً** للأمير على وليس بوصفه **رجلاً** له شهواته طمع فى زوجة رجل اخر، تصادف أنه كان الأمير، الخروج عن الشرعية هنا يعنى الفوضى واختلال القيم ومقابلة النعمة بالكفر.

فى مسرحية **«الحاكم بأمر الله»** (١٩١٥)

نجد الحاكم هنا هو الخليفة المغتصب للحكم والسالب للملك.

قريطش:... إنما قتلهم لأنه وجدهم كبارا، وإذا كان الملك؛ سلباً
فهو يخشى ان يسلبوه اياه.

مبروك: وهل هذا الخليفة يخالف سواه. إنما الخلفاء يا أستاذى
سواء لا فرق بين من تسميه جليلا وبين من تنعته ذليلا، إلا
فى قدرة الأول على مداراة رغائبة عن الناس بما تعلم من
أساليب المدارارة وما يسمونه فضيلة وعفة إلى اخر ما هنالك
من الفاظ، أهل التوطوء.

قريطش:.... كنا نهيىء الناس لتقديس الحاكم وتخويف الناس
من التفكير فيما بين يديه، ونحن الآن نقتل له من يريد...

(صـ ٩١ ـ ٩٢)

هنا لا ذكر لشرعية الحاكم وعدله ونزاهته، بل سلبه الحكم
وتواطئه وسفكه دماء الرعية وجنونه حتى حق أن يقال:

سلمى: لعنة الله عليك من خليفة مجنون، **ولعنة الله على شعب
أنت ملكه.** (صـ ٩٠)

كأن كل شعب يستأهل حاكمه.

هنا بعدنا كثيراً عن هارون الرشيد، الخليفة العادل التقى من
يحق الحق ويرفع الظلم، لأن الحاكم بأمر الله خليفة ظالم كما يراه
الجميع، خاصة أخته ست الملك.

ست الملك: إليك عنى أيها الظالم. (٤: ص ١٠٠)

وفى ختام المسرحية يستعطف الحاكم قائلة:

الحاكم: ويلاه ارحمنى اعف عنى !

الدواس: ويحك قف لحتفك. إن تسأل العفو فاسأله من دماء الفضل المقتول.... الذى رد عليك خلافتك وقد كادت تبيد... أو تطلب الرحمة فاطلبها من وليدها. اليتيم المسكين.. الذى يعانق الآن اباه فزعاً إليه من جور خاله**الظالم**.

ست الملك: اقتلوه اقتلوه.

الحاكم: ويل للظالمين (صـ ١٠٣ ـ ١٠٤)

والحاكم هنا هو **القوى الظالم**، صورة من صور المستبد العادل يقول، فى معرض حديثه عن كيفية وصوله إلى الملك:

الحاكم: زعم العرب إذ كنت غض الإهاب أن يسلبونى ملكى فسلبتهم رأس زعيمهم.. وود عبدى من بعده أن يحول بينى وبين عرشى فحلت بين رأسه وبدنه، وطاولنى ابن جوهر بجنده فجندلته؛ وابن عبدون.. فعاقبته وفاخرنى ابن نسطوروس بماله فافقرته وناجزنى الفضل بمناقبه ففضلته...... أهذا عمل بشر..... (صـ ١٠١).

إنه الطريق إلى السلطة / الملك.. طريق مليئ بالدم والقتل وسفك الدماء والتآمر والحيلة والخداع وهى صفات الحاكم القوى الداهية لا الحاكم الشرعى العادل.

٤ـ الحرية:

كانت الحرية من أهم الموضوعات التى عالجتها المسرحيات العصرية، لم تعد الحرية حرية جماعة/ مجتمع، بل حرية فرد، حرية شخصية (ذاتية). وهى دلالة على محاولة خروج الفرد من إطار جماعة ترسم له طريقه وقيمه وأهدافه، جماعة تسيطر على الفرد، إلى فرد مستقل له طريقه وقيمه وأهدافه وصورة من صور الصراع بين لافرد والجماعة، الصراع القيمى ولاسلوكى.

فى مسرحية «**الهاوية**» يظن أمين بك أن «الحرية كسب شخصى، فلذلك يجب أن تكون بلا حدود كما يراها أيضا حرية بلا التزامات تمنحه المزيد من الإباحية وبالتالى المزيد من الأمعان فى السكر والعربدة والجرى وراء الغانيات أما رعاية اسرته وزوجه وارضه فاشياء لا تدخل ضمن هذه النطاق» [(١٥)] إنه المفهوم الشخصى/ الفردى للحرية حيث الحرية، حرية فرد لا حرية مجموع.

وهو ما عبر عنه فى قوله:

أمين:... أنا حر فى أرضى، ابيعها، أبورها، أزرعها، اقلع الزرع اللى فيها اظن ماحدش له دعوى ابدا بأمورى الخصوصية.

(٣ ـ ٣ ص ٣٨٣).

هنا غدت الملكية حرية خصوصية (شخصية) وحرية بلا التزامات وبلا حدود.

في مسرحية «**مصر الجديدة ومصر القديمة**» نجد المرء وقد تغالت في طلب الحرية، قد سقطت في الرذيلة، ولا خلاص لها، لذا استمرت في طريقها ثائرة «على تقاليد كبت المرأة ومصادرة حريتها ثم تورطت في طريق الفن وأصبحت نجمه من نجوم الغناء تدين لها القلوب والنفوس.. وهي تتردد تردداً واضحاً، تنبذ الحان وتكره كل ما تمثله وتهفو في أعماقها إلى حياة الاستقرار والشرف والإنجاب ولكن وضعها يطارها ويحكم عليها بأن تظل دائما أقل من امرأة شريفة.. فهي مثال الشخصية الرومانسية بما قامت به من ثورة ضد حياة الحريم، ثورة فردية إنتهت بها إلى بار خريستو......» (١٦) وهذه النتيجة بمثابة العقاب، الجزاء اللشخصيات التي وهمت أنه عصر حرية وتحرر، وحاولت كسر المحرمات والتقاليد والأعراف بدون وعى، وبدون دوافع جديدة للبناء، لا مجرد الهدم.

*

خلال هذا الفصل ، تم رصد الصور والقضايا والموضوعات التي اثيرت في المسرح المصري الحديث، وقد اقتصر الباحث على تلك التي اثارتها عملية التغير الاجتماعي، التي شهدها المجتمع المصري. إذ نتيجة لاختلاف معدلات التغير للعناصر الثقافية المادية والعناصر الثقافية غير المادية ظهر ما يسمى «**التخلف**

الثقافى» وهو ما اسهم فى وجود ظاهرة «**الخلل الاجتماعى**»، أى مظاهر القلق والاضطراب والتناقض فى العلاقات الاجتماعية بين اعضاء المجتمع/ العائلة/ الأسرة الواحدة.

ولذا تمت دراسة:

١ ـ صورة العصر (الزمان والمكان) وصورة الحياة العصرية (الفتى العصرى والفتاة العصرية).

٢ ـ قضية صراع الاجيال ، وقضية التكافؤ الاجتماعى وقضية تحرير المرأة وقضية الفقر الاجتماعى.

٣ ـ موضوع السعادة، موضوع الحب/ الزواج، موضوع الشرعية/ القوة، موضوع الحرية.

وهى المسائل التى اثارتها عملية التغير الاجتماعى فى مجالاته المختلفة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحقوقية والفكرية والثقافية وظهرت فى الكتابات الأدبية والصحافية والأعمال الفنية والمسرحية.

الهوامش

* انظر انيس المقدسي: مرجع سبق ذكره ص ٣٢٧ ـ ٣٣٣.

١ ـ د. السيد الحسني: «المدينة».. ص ٨٦، ص ١١١.

٢ ـ مؤلفات محمد تيمور، المجد الأول، ص ٤٢.

٣ ـ تيوف، روزامند: «صور الحكايات الرمزية» (١٩٦٦) ص ٣٧٥ (عن بير، جيليان ص ٤٠).

٤ ـ د. سهير القلماوى: مرجع سبق ذكره ص ٢٠٥ ولمزيد من التفاصيل انظر نفس الكتاب الفصل الثامن: «المرأة فى ألف ليلة وليلة» ص ٣٠٠ ـ ٣٢٣.

* يمكن لمن يهمه الأمر ـ دراسةالشرف ـ عامة ـ ما بين المعنوية فى المسرح الخيالى والمادية فى المسرح الأدبى، وكذا دراسة الشرف ـ خاصة ـ شرف المرأة بين المعنوية الشرف/ المكانة فى المسرح الخيالى، والمادية الشرف/ العرض فى المسرح الأدبى.

٥ ـ د. فاطمة موسى: مرجع سبق ذكره، ص ٤٤، ٤٥.

٦ ـ همفريز، أ، ر: مقدمة طبعة اردن لمسرحية «هنرى الرابع» ص ٢٨.

٧ ـ كوت، يان: «شكسبير معاصرنا» ص ٢١.

٨ ـ د. فاطمة موسى: مرجع سبق ذكره ص ٤٣ ـ ٤٤.

ولمزيد من التفاصيل حول هذه المماثلة الكونية انظر تيليارد، أ. م. و: «الادب فى عصر شكسبير» دار المعارف، القاهرة ١٩٧١ (عنوان الكتاب الأصلى هو : «صورة العالم الايزابيثى»، والكتاب بأكمله يتحدث عن هذه الفكرة، فكرة العالم الكبير (الماكرو)، والعالم الصغير (الميكرو).

٩-١٠ - همفرين، أ. ر: مقدمة سبق ذكرها ص ٢٨، ص ٣١.

١١ - د. محمد أنيس: «الدولة العثمانية والشرق العربي» ص ١٤٤.

١٢-١٣- د. لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث» جـ ٢، ١٩٨٣ ص ٤٣، ٢٢٤

١٤ - د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصرى الحديث» *المبحث الثانى* جـ١ ١٩٨٦ ص ٨٢، ولمزيد من التفاصيل انظر عبدالعطى محمد أحمد: «الفكر السياسى للأمام محمد عبده » الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٨، د. عثمان أمين: «*رائد الفكر المصرى* الإمام محمد عبده» مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة (ط٢) ١٩٦٥ خاصة الفصل السادس من الباب الثالث: موقف الأمام من السياسة ص ٢١٧ - ٢٢٧ حيث يذكر أن «الحكم **الاستبدادى العادل** يجب، فى ذهن الأستاذ الإمام، أن يحقق إتحاد الأمة بالاقتناع أولاً، فإذا لم يفلح فبالقوة» ص ٢٢٣.

١٥ - عباس خضر: مرجع سبق ذكره ص ١٧١.

١٦ - د. على الراعي: مسرح الدم والدموع» ص٧٨ - ٩٠.

ختام

حاول الباحث، خلال فصول البحث، دراسة العلاقة المتبادلة بين بنية التنظيم الاجتماعى (التقليدى والانتقالى والحديث) وبنية النتاج الإبداعى للفن المسرحى (الشعبى، الخيالى، الأدبى) مما كشف عن مدى تجسيد هذا النتاج لبنية الفكر عند المجموعة الاجتماعية التى ينتمى لها المؤلف/ المبدع (الشعبية، التقليدية، العصرية) عبر الوعى الجماعى للمبدع، وهو وعى يتمثل فى الوعى الفردى الافراد الجماعات الاجتماعية المختلفة (الشعبية ، التقليدية، الجديدة)، لذا تعتبر هذه الابداعات، إبداعات جماعية، لانها إنتاج ذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية، لأن النشاط الإنسانى/ الإبداعى يتم بواسطة الـ (نحن) وليس (الأنا).

من هنا كانت دراسة التغير الاجتماعى ـ الفصل الأول ـ لتتبع آليات تفكك وحدات التنظيم الاجتماعى التقليدى للجماعات المحلية (مجتمع القرية، طوائف الحرف، القبيلة البدوية) حيث تشكلت فى نهاية فترة الدراسة الجماعة الاجتماعية الجديدة (الجماعة القومية/ الصفوة الجديدة) مما إنعكس على ظهور فن جديد، هو الفن المسرحى الحديث، والذى لم يكن منبت الصلة بتراث الجماعات

المحلية، كما ظهر فى التيارات المسرحية، الفصل الثانى (الشعبى ، الخيالى، الأدبى) حيث عبرت عناصره وقيمه وتقاليده الفنية عن الترابط بين بنية الأعمال التمثيلية/ المسرحية ووظيفة هذه الأعمال، الفنية بمبدعيها (الشعبيين، التقليديين، العصريين) وكذا ربطها بوظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية تواجه اشكاليات جديدة لتحقق (لتعيد) التوازن المفتقد بين هذه المجموعة الاجتماعية (القومية/ الجديدة) ومشكلة تاريخية محددة تواجها.

وكانت مشكلة **عدم التكامل الاجتماعى**، من أهم المشكلات التى واجهتها الصفوة الجديدة (الجماعة القومية الجديدة) نتيجة لظاهرة التخلف الثقافى والخلل الاجتماعى مما أدى إلى فقدان التعاصر بين أبناء الجيل الواحد، إذ وجدت **أجيال زمنية** متعددة، داخل العائلة الواحدة، بل **أجيال ثقافية** كذلك، كما أوضحت الدراسة، الفصل الثالث ، فى الصور والقضايا والموضوعات للمسرح المصرى الحديث التى اثارها التغير الاجتماعى.

ويمكن القول ان الدراسة قد اثارت من القضايا أكثر مما قدمت من إجابات، إذ أن هناك الكثير من النقاط والموضوعات التى تحتاج إلى دراسات تفصيلية، ولكن يكفى الباحث أن حاول - على قدر استطاعته - تحديد وتصنيف تيارات المسرح المصرى الحديث، وكذا توصيف العناصر والقيم و التقاليد الفنية (التمثيلية/ المسرحية/

الأدبية) لمسرحيات كل تيار على حدة وكذلك الإشارة إلى بعض الصور والقضايا والموضوعات، وهي قليل من كثير، التى يزخر بها المسرح المصرى الحديث.

وإن الدراسة قد قدمت نظرة كلية/ تكاملية لنتاج المسرح المصرى الحديث، إذا لم يعد مقبولاً دراسة كل كاتب من كتابه على حدة، وكأنه منبت الصلة بمعاصريه من الكتاب وعصره من القضايا والموضوعات، كما لم يعد منطقياً دراسة المسرح المصرى الحديث وكأنه مجموعة - لا نهائية - من الكتاب والممثلين والمخرجين والمسرحيات.

وأخيراً، يكفى أن الباحث قد فتح الباب لدراسات مستقبيلة عن كل تيار من تيارات المسرح المصرى الحديث، الشعبى والخيالى والأدبى.

المصادر المراجع

أولا: المصادر

الدراسات:

١ ـ ابن اياس: «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» (جـ ٢، ٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ١٩٨٥.

٢ ـ رفاعة الطهطاوى: «تخليص الابريز فى تلخيص باريز» (١٨٣٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (ط ٥) ١٩٧٤.

٣ ـ عبد الله النديم: مجلة «الأستاذ» (١٨٩٢ ـ ١٨٩٣) (٢جـ) دار كتبخانة النشر والتوزيع. القاهرة ١٩٨٥.

٤ ـ محمد تيمور: «حياتنا التمثيلية» (٢٢ ١٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ (المكتبة العربية (١٣٤).

النصوص:

(١) ابن دانيال: ١ ـ طيف الخيال.
٢ ـ عجيب وغريب.

(٢) إبراهيم رمزى: ١ ـ الحاكم بامر الله (١٩١٥).
٢ ـ دخول الحمام مش زى خروجه (١٩١٧)
٣ ـ صرخة طفل (١٩٢٣).

(٣) ـ أبو خليل القبانى: ١ ـ هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب .
٢ ـ هارون الرشيد مع انس الجليس.
٣ ـ الأمير محمود نجل شاه العجم.
٤ ـ عفيفة.

(٤) ـ أمين صدقى: ١ ـ القضية نمرة ١٤ (١٩١٨).
٢ ـ الانتخابات (١٩٢٣).

٥ ـ جورج دخول: ١ ـ فصل خيانة الأصحاب.

٢ ـ فصل الصندوق.

(٦) ـ حافظ إبراهيم: ليالى سطيح (١٨٩٩).

(٧) ـ سليم النقاش: «عائدة»

(٨) ـ شرفنطح: فصل سعدون رأس الغول.

(٩) ـ عباس علام: أسرار القصور (١٩١٢).

(١٠) ـ مارون النقاش: أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد (١٨٤٩).

(١١) ـ مجهول: الشيخ طالح وجاريته السر المكنون (ق ١٤)

(١٢) ـ مجهول: «مأساة الفلاح عوض» (ق ١٩).

(١٣) ـ محمد المويلحى: حديث عيسى بن هشام (١٩٠٧).

(١٤) ـ محمد تيمور:

١ ـ العصفور فى القفص (١٩١٨).

٢ ـ عبد الستار افندى (١٩١٨).

٣ ـ الهاوية (١٩٢١).

٤ ـ الشباب الضائع.

(١٥) ـ يوسف وهبى: اولاد الفقراء.

ثانيا: المراجع

أ ـ المؤلفة:

١ ـ إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال «المؤسسة المصرية العامة التأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٣

٢ ـ إبراهيم دردیری: «أدب إبراهيم رمزى»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١ (المكتبة العربية ١١٨)

٣ ـ د. إبراهيم عبده: «أبو نظارة ـ امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح فى مصر»، مكتبة الأداب. القاهرة ١٩٥٣.

٤ ـ د. أحمد أبو زيد: «البناء الاجتماعى ـ المفهومات» الدار القومية للطباعة والنشر الاسكندرية ١٩٦٥.

٥ ـ د. أحمد المغازي: «الصحافة الفنية في مصر نشأتها وتطورها ١٧٩٨ ـ ١٩٢٤» الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨.

٦ ـ د. أحمد زايد: «البناء السياسي في الريف المصري ـ تحليل الجماعات الصفوة القديمة والجديدة»، دار المعارف القاهرة. ١٩٨١، (علم الاجتماع المعاصر (٤١)).

٧ ـ د. أحمد شمس الدين: «النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦ ـ ١٩٢٣» الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣ (كتابات نقدية (١٧)).

٨ ـ أحمد صادق الجمال: «الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي»، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٦ (المكتبة العربية (٤٦)).

٩ ـ د. أحمد عبد الرحيم مصطفى: «حركة التجديد الإسلامي في العالم العربي الحديث»، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧١.

١٠ ـ د. أحمد عبد الرحيم مصطفى: «تطور الفكر السياسي في مصر الحديثة» معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٧٣.

١١ ـ د. السعيد محمد البدوي: «مستويات العربية المعاصرة في مصر»، دار المعارف القاهرة ١٩٧٣.

١٢ ـ د. السيد الحسيني: «علم الاجتماع السياسي. المفاهيم والقضايا» (١٩٨٠) دار المعارف القاهرة (ط٣) ١٩٨٤ (علم الاجتماع المعاصر (٣٤))

١٣ ـ «المدينة دراسة في علم الاجتماع الحضري» (١٩٨٠) دار المعارف القاهرة (ط٣) ١٩٨٥ (علم الاجتماع المعاصر (٣٨))

١٤ ـ د. أنور عبد الملك: «نهضة مصر» (١٩٦٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٣.

١٥ ـ أنيس المقدسي: «الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث» (١٩٥٢) دار العلم للملايين، بيروت (ط ٧) ١٩٨٢.

١٦ ـ جرجس سلامة: «تاريخ التعليم الأجنبي في مصر » المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. القاهرة ١٩٦٣، (الرسائل

الجامعية(١))

١٧ ـ «أثر الاحتلال البريطاني في التعليم القومي في مصر ١٨٨٢ ـ ١٩٢٢». مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة ١٩٦٦.

١٨ ـ جرجي زيدان: «تاريخ أداب اللغة العربية» (جـ ٤) (١٩١٤) دار الهلال. القاهرة (د.ت).

١٩ ـ د. جمال الدين الشيال: «التاريخ والمؤرخون في مصر في القرن التاسع عشر»، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٨ (المكتبة التاريخية (١٢)).

٢٠ ـ د. جمال حمدان: «شخصية مصر: دارسة في عبقرية المكان»، دار الهلال القاهرة ١٩٦٧ (كتاب الهلال١٩٦).

٢١ ـ د. حسين خلاف: «التجديد في الاقتصاد المصري الحديث» الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ـ القاهرة ١٩٦٢.

٢٢ ـ د. رمسيس عوض: «إتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩». الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.

٢٣ ـ زكي طليمات: «فن الممثل العربي: دراسات وتأملات في ماضيه وحاضره» الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١.

٢٤ ـ سامي خشبة: «قضايا معاصرة في المسرح»، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٢ (الكتب الحديثة ٤٩)

٢٥ ـ سعد أردش: «المخرج في المسرح المعاصر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت ١٩٧٩ (عالم المعرفة ١٩).

٢٦ ـ د. سمير عمر إبراهيم: «الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٢.

٢٧ ـ د. سهير القلماوي: «ألف ليلة وليلة» (١٩٥٩) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٦٦ (مكتبة الدراسات الأدبية (٦))

٢٨ ـ د. سيد عويس: «حديث عن المرأة المصرية المعاصرة». مطبعة أطلس ١٩٧٧.

٢٩ ـ صبحى وحيده: «فى أصول المسألة المصرية» (١٩٥٠) مكتبة مدبولى القاهرة (ط٢) (د.ت).

٣٠ ـ صلاح الدين كامل: «عباس علام الكاتب المسرحى» دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ (مذاهب وشخصيات (١٤٥)).

٣١ ـ د. طاهر عبد الحكيم: «الشخصية الوطنية المصرية، قراءة جديدة لتاريخ مصر» دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٦.

٣٢ ـ د. عاصم الدسوقى: كبار ملاك الأراضى الزراعية ودورهم فى المجتمع المصرى ١٩١٤ ـ ١٩٥٢»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.

٣٣ ـ «نحو فهم تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى». دار الكتاب الجامعى. القاهرة ١٩٨١.

٣٤ ـ عباس خضر: «محمد تيمور، حياته وادبه» الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة ١٩٦٦.

٣٥ ـ عبد الحميد غنيم: «صنوع رائد المسرح المصرى». الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٦ (مذاهب وشخصيات ١٤١).

٣٦ ـ د. عبد الحميد يونس: «خيال الظل». الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهر ١٩٦٥ (المكتبة الثقافية (١٣٨).

٣٧ ـ عبد الرحمن الرافعى: «عصر محمد على » (١٩٣٠) مكتبة النهضة المصرية القاهرة (ط٣) ١٩٥١.

٣٨ ـ «عصر إسماعيل» (٢جـ) (١٩٣٢) دار المعارف القاهرة (ط ٣) ١٩٨٢.

٣٩ ـ عبد الرحمن صدقى: «المسرح فى العصور الوسطى» دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩.

٤٠ ـ د. عبد اللطيف حمزة: أدب المقالة الصحفية (جـ٣) (١٩٥١) دار

الفكر العربى القاهرة (ط٢) ١٩٥٩.

٤١ ـ د. عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨». (١٩٦٢) دار المعارف. القاهرة (ط٢) ١٩٦٨ (مكتبة الدراسات الأدبية ٣٢).

٤٢ ـ د. على بركات: «تطور الملكية الزراعية فى مصر وأثره على الحركة السياسية ١٨١٣ ـ ١٩١٤. دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٧.

٤٣ ـ د. على الدين هلال: «التجديد فى الفكر السياسى المصرى الحديث»، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٧٥.

٤٤ ـ د. على الراعى: «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى» دار الهلال. القاهرة ١٩٦٨ (كتاب الهلال ٢١٢).

٤٥ ـ «فنون الكوميديا» دار الهلال القاهرة ١٩٧١ (كتاب الهلال ٢٤٨).

٤٦ ـ «مسرح الدم والدموع. دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية» الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣ (مطبوعات الجديد ١١).

٤٧ ـ «المسرح فى الوطن العربى» المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠ (عالم المعرفة ٢٥).

٤٨ ـ د. فاطمة موسى: «وليم شكسبير شاعر المسرح» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٩ (المكتبة الثقافة ٢١٩).

٤٩ ـ د. فؤاد حسنين على : «قصصنا الشعبى» دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٤٧.

٥٠ ـ د. فؤاد رشيد: «تاريخ المسرح العربى» دار التحرير للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٠ (كتب للجميع (١٤٩).

٥١ ـ د. كوثر عبد السلام البحيرى: أثر الأدب الفرنسى على القصة العربية» الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٥ (دراسات أدبية ١٢)

٥٢ ـ د. لويس عوض: «تاريخ الفكر المصرى الحديث ١٨٦٣ ـ ١٩١٩» (ق١، ٢ج) الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٠، ١٩٨٣.

٥٣ ـ «تاريخ الفكر المصرى الحديث ١٨٦٣ ـ١٩١٩» (ق٢ جـ١) مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٨٦.

٥٤ ـ د. ليلى أبو سيف: «نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر». دار المعارف القاهرة ١٩٧٢.

٥٥ ـ د. محمد أنيس: «الدولة العثمانية والشرق العربى ١٥١٤ ـ ١٩١٤» مكتبة الانجلو المصرية القاهرة (د.ت)

٥٦ ـ «تطور المجتمع المصرى من الأقطاع إلى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢». مطبعة الجبلاوى. القاهرة ١٩٧٧.

٥٧ ـ د. محمد جابر الانصارى: «تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ١٩٣٠ ـ ١٩٧٠». المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٩٨٠ (عالم المعرفة ٣٥).

٥٨ ـ محمد شفيق غربال: «تكوين مصر». مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٥٧.

٥٩ ـ د. محمد عاطف غيث: «القرية المتغيرة: دراسات فى علم الاجتماع القروى» دار المعارف الاسكندرية ١٩٦٢.

٦٠ ـ د. محمد فؤاد شكرى: «بناء دولة مصر محمد على ـ السياسة الداخلية» دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٤٨.

٦١ ـ د. محمد كامل حسين: «فن الأدب المسرحى فى العصور القديمة والوسطى» دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠.

٦٢ ـ د. محمد كامل مرسى: «الملكية العقارية فى مصر وتطورها التاريخى». مطبعة نورى بمصر القاهرة ١٩٣٦.

٦٣ ـ د. محمد نور فرحات: «المجتمع والشريعة والقانون». دار الهلال. القاهرة ١٩٨٦ (كتاب الهلال (٤٢٦)).

٦٤ ـ د. محمد يوسف نجم : «القصة فى الادب العربى الحديث» (١٩٥٢) دار الثقافة. بيروت (طـ٣) ١٩٦٦.

٦٥ ـ «المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤» (١٩٥٦) دار الثقافة . بيروت (ط٢) ١٩٨٠.

٦٦ ـ د. محمود عودة: «القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع». مكتبة سعيد رأفت القاهرة ١٩٧٢.

٦٧ ـ «الفلاحون والدولة». دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٩ (علم الاجتماع المعاصر ٢٨).

٦٨ ـ مدحت الجيار: «البحث عن النص: دراسة فى المسرح العربى». دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع القاهرة ١٨٨١.

٦٩ ـ د. ناجى نجيب: «كتاب الأحزان: فصول فى التاريخ النفسى والوجدانى والاجتماعى للفئات الوسطى العربية.» دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٣.

٧٠ ـ د. نادية رؤوف صالح: «يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث» (١٩٧٥) دار المعارف. القاهرة ١٩٧٦.

٧١ ـ د. ناهد أحمد حافظ: «الغناء فى القرن التاسع عشر». دار المعارف القاهرة ١٩٨٤ (كتابك ١٧٤)

٧٢ ـ د. نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية». دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٧٣.

٧٣ ـ د. نجوى عانوس: «مسرح يعقوب صنوع». الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ (دراسات أدبية (١٠)).

٧٤ ـ «المسرح الضاحك: مسرح أمين صدقى». دار الهلال القاهرة ١٩٨٩ (كتاب الهلال، ٤٦٦).

ب ـ المترجمة:

١ ـ ارتو، انتونين: «المسرح وقرينه» (١٩٣٨) دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٣.

٢ ـ أصلان، او ديت: «فن المسرح» (١٩٦٣) مكتبة الانجلو المصرية القاهرة

.١٩٧٠

٣ ـ الكسندر وفينا، تمارا: «الف عام وعام على المسرح العربي» دار الفارابي بيروت ١٩٨١.

٤ ـ بروك، بيتر: «المساحة الفارغة» (١٩٦٩) دار الهلال. القاهرة ١٩٨٦ (كتاب الهلال (٤٣٢).

٥ ـ بريم، روبرت: «المثقفون والسياسة» (١٩٨٠) دار المعارف. القاهرة ١٩٨٥.

٦ ـ بنتلي، جير الدايرس، ميليت، فردب: «فن المسرحية» (١٩٣٥) دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٧ ـ بوتومور، ت. ب: «تمهيد في علم الاجتماع» (١٩٦٢) دار المعارف.القاهرة (ط٤) ١٩٨٠ (علم الاجتماع المعاصر (١٤)).

٨ ـ «الصفوة والمجتمع» (١٩٦٤) دار المعارف. القاهرة (ط٢) ١٩٧٨ (علم الاجتماع المعاصر (٦)).

٩ ـ بير، جابريل: «دراسات في التاريخ الاجتماعي لمصر الحديثة» (١٩٦٩) مكتبة الحرية الحديثة القاهرة، ١٩٧٦

١٠ ـ بير، جيليان: «الرومانس» منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٠ (موسوعة المصطلح النقدي (١٠))

١١ ـ تشيني، شلدون: «المسرح: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة» (١٩٢٩) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣.

١٢ ـ جران، بيتر: «الجذور الرسلامية للرأسمالية: مصر ١٧٦٠ ـ ١٨٤٠»، (١٩٧٩) دار الفكرو للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩٢.

١٣ ـ جيراردي نرفال: «رحلة إلى الشرق» (١٨٥١) دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩.

١٤ ـ ديوكس، آشلي: «الدراما»، عالم الكتب. القاهرة ١٩٦٩.

١٥ ـ رايلى كافين: «الغرب والعالم» (١٩٨٠) (٢جـ) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب. الكويت ١٩٨٥، ١٩٨٦ (عالم المعرفة (٩٠)، (٩٧)).

١٦ ـ ريمون، اندرية: «فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية»، مؤسسة روز اليوسف القاهرة ١٩٧٤ (كتاب رزواليوشف (١٧))

١٧ ـ «المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى» (١٩٨٥) دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١.

١٨ ـ كلوت بك، أ. ب: «لمحة عامة إلى مصر» (١٨٤٠) دار الموقف العربى، القاهرة (ط٢) ١٩٨٢.

١٩ ـ كوت، يان: «شكسبير معاصرنا»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ط٢) ١٩٨٠.

٢٠ ـ كولومب، مارسيل: «تطور مصر ١٩٢٤ ـ ١٩٥٠» (١٩٥٠) مكتبة سعيد رأفت. القاهرة ١٩٧٢.

٢١ ـ لويد، دينيس: «فكرة القانون» (١٩٦٤) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت ١٩٨١ (عالم المعرفة (٤٧))

٢٢ ـ ليفين، د. أ: «الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث فى لبنان وسوريا ومصر»، دار ابن خلدون. بيروت ١٩٧٨.

٢٣ ـ لين ،ا. و: «المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم» (١٨٣٥) دار النشر للجامعات المصرية. القاهرة (ط٢) ١٩٧٥.

٢٤ ـ لينداو، يعقوب: «الحياة النيابية والأحزاب فى مصر ١٨٦٦ ـ ١٩٥٢»، (١٩٥٣) مكتبة مدبولى القاهرة (د.ت).

٢٥ ـ «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب» (١٩٥٨) الهيئة المصرية العامة. للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

٢٦ ـ ماكلوهان، مارشال: «كيف نفهم وسائل الاتصال» (١٩٦٤) دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٥.

٢٧ ـ موير، ادوين «بناء الرواية» (١٩٥٤) الدار المصرية للتأليف والترجمة،

القاهرة، ١٩٦٥.

٢٨ ـ نيبور، كارستين: «رحلة إلى البلاد العربية وما حولها: رحلة إلى مصر ١٧٦١ ـ ١٧٦٢» (١٧٧٤) مطبوعات كتابى، القاهرة ١٩٧٧.

٢٩ ـ نيكول، الارديس: «المسرحية العالمية» (١٩٥٢) (٥ج) وزارة الثقافة والارشاد القومى القاهرة (د.ت).

٣٠ ـ وارن، بول: «السينما بين الوهم والحقيقة» (١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

ثالثاً المذكرات:

١ ـ سعاد ابيض: «جورج أبيض: المسرح المصرى فى مائة عام، دار المعارف القاهرة ١٩٧٠.

٢ ـ فاطمة اليوسف: «ذكريات» (١٩٥٣) مؤسسة روز اليوسف. القاهرة (ط٣) ١٩٧٦ (الكتاب الذهبى ٢١٤).

٣ ـ فاطمة رشدى: «كفاحى فى المسرح والسينما» دار المعارف القاهرة، ١٩٧٠

٤ ـ فتوح نشاطى: «خمسون عاماً فى خدمة المسرح» (جـ١) الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣.

٥ ـ نجيب الريحانى: «مذكرات نجيب الريحانى». دار الهلال القاهرة ١٩٥٩ ـ (كتاب الهلال٩٩).

٦ ـ يوسف وهبى: «عشت ألف عام. مذكرات يوسف وهبى» (٣ج) دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣، ١٩٧٤.

رابعاً: المعاجم والقواميس:

أ. المؤلفة:

١ ـ إبراهيم حمادة: «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية » دار الشعب القاهرة ١٩٧١.

٢ ـ د. إبراهيم مدكور (محرر): «معجم العلوم الاجتماعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥.

٣ ـ أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة: «معجم الفن السينمائى». الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣.

٤ ـ د. مجدى وهبة: «معجم مصطلحات الأدب». مكتبة لبنان. بيروت ١٩٧٤.

٥ ـ د. محمد عاطف غيث (محرر) : «قاموس علم الاجتماع». الهيئة المصرية العامة للكتاتب. القاهرة ١٩٧٥.

٦ ـ يوسف أسعد داغر: «معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥» منشورات وزراة الثقافة والفنون بغداد ١٩٧٨.

ب. الترجمة:

١ ـ هولتكرانس، ايكه: «قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكور» (١٩٦٠) دار المعارف القاهرة (ط٢) ١٩٧٣.

خامساً: المقالات والمقدمات:

أ. المؤلفة:

١ ـ د. إبراهيم حمادة: «البداية الغنائية فى المسرح المصرى». مجلة المسرح، العدد (٧٤)، سبتمبر/ اكتوبر ١٩٧٠.

٢ ـ «الجمهور فى عصر شكسبير». مجلة الفنون العدد (٤)، يناير ١٩٨٠.

٣ ـ أمين الخولى: «لماذا لم يعرف الأدب العربى المسرح»، مجلة المجلة، العدد (١١١)، مارس ١٩٦٦.

٤ ـ السيد محمد على: «المسرح الشعبى الارتجالى» مجلة المسرح، العدد

(٩)، مارس ١٩٨٢.

٥ ـ زكي طليمات: «فن التمثيل وتطوره في المسرح المصري». مجلة المجلة، العدد (١١١)، مارس ١٩٦٦.

٦ ـ د. سامية أحمد اسعد: «سيميولوجيا المسرح». مجلة فصول ـ المجلد الأول، العدد (٣)، إبريل ١٩٨١.

٧ ـ «حول الكوميديا والفودفيل»، مجلة المسرح، العدد (٢)، يوليو ١٩٨١.

٨ ـ «مفهوم المكان في المسرح المعاصر». مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد (٤)، مارس ١٩٨٥.

٩ ـ سمير عوض: «الكوميديا المرتجلة واشهر الارتجاليين». مجلة الفنون، العدد (١٨)، يناير / فبراير ١٩٨٤.

١٠ ـ عبد الفتاح غبن: «على الكسار ممثل من المغربلين» مجلة المسرح ، العدد (٢٧)، مارس ١٩٦٦.

١١ ـ د. عطية عامر: «مسرحية الأباء والبنون. دراسة حول اللغة والأسلوب» مجلة المسرح، العدد (٧٠)، فبراير ١٩٧٠.

١٢ ـ عيسى عبيد: مقدمة «أحسان هانم» (١٩٢١) الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٤.

١٣ ـ فتوح نشاطي: «الإخراج في المسرح العربي» . مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٧٠.

١٤ ـ مجدي وهبة، عبد الحميد يونس : «مقدمة حكايات كانتربري» الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٣.

١٥ ـ محمد محمد عناني: «المشهد الافتتاحي عند شكسبير» مجلة المسرح، العدد (٣)، مارس ١٩٦٤.

١٦ ـ محمود تيمور: «بواكير المسرح العربي» . مجلة المسرح، العدد (٢٩)، مايو ١٩٦٦ .

١٧ ـ د. نهاد صليحة: مقدمة «كوميديتان من عصر شكسبير» الهيئة المصرية

العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

١٨ ـ يحيى حقى: «الريحانى هذا الوافد الذى سخر بنا»، مجلة المسرح، العدد (٦٢)، مايو ١٩٦٩.

١٩ ـ يوسف إدريس: «نحو مسرح مصرى» (١)، (٢) مجلة الكاتب. العدد (٣٤)، (٣٥)، يناير وفبراير ١٩٦٤.

ب ـ المترجمة:

١ ـ بيرك، جاك: «مراحل تطور المجتمع المصرى المعاصر». مجلة الهلال ديسمبر ١٩٦٥، يناير ١٩٦٦.

٢ ـ همفريز، أ. ر: مقدمة «هنرى الرابع» وزارة الإعلام الكويت ١٩٨٦.

عن المؤلف

الاسم: حمدى عبد العزيز أحمد.

- ١٩٧٨ «الغريب» مسرحية (إخراج: صلاح مرعى)
- ١٩٨٣ «السيرك» مسرحية (المركز الرابع - البيت الفنى للمسرح)
- ١٩٨٣ «الجائزة» مونو دراما (المركز الأول - الجمعية المصرية لهواة المسرح)
- ١٩٨٨ « حدوته مصرية» مسرحية (إخراج: طلعت الدمرداش).
- ١٩٩٠ «وقائع عام الطاعون» مسرحية (إخراج: طلعت الدمرداش).
- ١٩٩١ « العاطل والعانس» مسرحية (إخراج. سمير القريعى)
- ١٩٩٢« حكايات عصر الجاز» مسرحية (إخراج: عادل شاهين)
- ١٩٩٣ « مقامات المنحوس» مسرحية.
- ١٩٩٤ « المسرح المصرى الحديث: ١٨٧٦ - ١٩٢٣ » رسالة ماجستير - المعهد العالى للتذوق والنقد الفنى.
- ١٩٩٥ « حكاية سامبو» مسرحية.
- ١٩٩٦ «المتر الثالث» مسرحية

فهرست المحتويات

الفصل الثالث :

رقم الايداع : ٩٨/٥٣٨٤

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

حاول الكاتب، خلال فصول مؤلفه، دراسة العلاقة المتبادلة بين بنية التنظيم الاجتماعى (التقليدى والانتقالى والحديث) وبنية النتاج الإبداعى للفن المسرحى (الشعبى، الخيالى، الادبى) مما كشف عن مدى تجسيد هذا النتاج لبنية الفكر عند المجموعة الاجتماعية التى ينتمى لها المؤلف/ المبدع (الشعبية، التقليدية، العصرية) عبر الوعى الجماعى للمبدع، وهو وعى يتمثل فى الوعى الفردى لافراد الجماعات الاجتماعية المختلفة (الشعبية ، التقليدية، الجديدة)، لذا تعتبر هذه الابداعات، إبداعات جماعية. لانها إنتاج ذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية، لأن النشاط الإنسانى/ الإبداعى يتم بواسطة الـ (**نحن**) وليس (**الأنا**).

كما حاول الكاتب أيضا تحديد وتصنيف تيارات المسرح المصرى الحديث، وكذا توصيف العناصر والقيم و التقاليد الفنية (التمثيلية/ المسرحية/ الأدبية) لمسرحيات كل تيار على حدة وكذلك الإشارة إلى بعض الصور والقضايا والموضوعات، التى يزخر بها المسرح المصرى الحديث.



شركة الأمل للطباعة

الثمن : ثلاثة جنيهات